ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

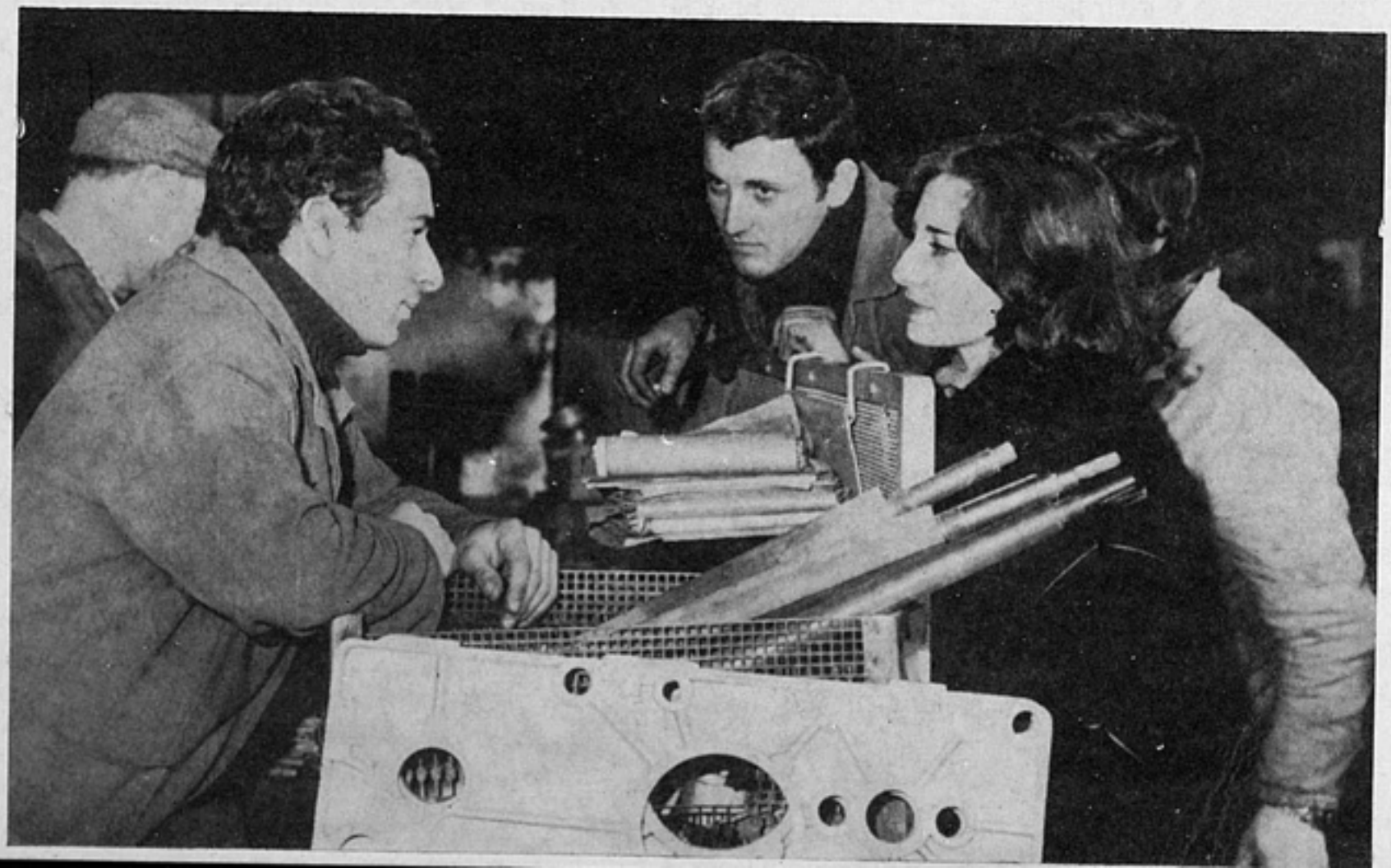
1986 3

С 12 по 18 декабря 1985 года в Тбилиси проходила четвертая неделя-смотр работ молодых кинематографистов. Участники смотра познакомились с новыми художественными, документальными, научно-популярными и мультипликационными фильмами, созданными на киностудиях страны.

Участники смотра побывали на предприятиях республики, встретились с творческой молодежью города Тбилиси.

[Продолжение см.: «События. Факты. Хроника»]

Фото Г. Байсоголова



ИСКУССТВО КИНО
1986
3
ежемесячный журнал

Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году

Издание Союза кинематографистов СССР

ИСКУССТВО КИНО 1986 3

Главный редактор
ЧЕРЕПАНОВ Ю. А.

Редколлегия
АББАСОВ Ш. С.
БАНИОНИС Д. Ю.
БАСКАКОВ В. Е.
БОНДАРЧУК С. Ф.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГРИГОРЬЕВ И. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. главного редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. главного редактора)
МАЩЕНКО Н. П.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИЗОВ Н. Т.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СИРЕНКО А. В.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ТРУНИН В. В.
ШЕНГЕЛАЯ Э. Н.
ЮРЕНЕВ Р. Н.

Содержание

4 ● *Современность и экран* **Л. Кулиджанов.** Верность правде

Кинематограф 80-х. Дневник

14 ● *Интервью «ИК»* **А. Павлов — Б. Метальников.** Чему учит время...

20 ● *Разборы и размышления* **Марат Власов.** Борьба идей, борьба характеров

32 Из постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О присуждении Государственных премий СССР 1985 года в области литературы, искусства и архитектуры»

37 **Андрей Плахов.** Человек в пути

53 **Б. Рунин.** Как быть с Никоновым?

66 ● *Лаборатория* **Донатас Банионис.** Достоинство личности

75 ● *События, факты, хроника*
78 Переписка с читателями

Теория, история, эстетическое воспитание

84 ● *Фильмы-юбиляры* «Мы из Кронштадта»

86 ● *Мемуары и публикации* **Раиса Есипова.** Это было недавно, это было давно...

96 ● *Издано о кинематографе*

Оформление Марголина И. Л. *Художественный редактор* Петрова Э. С. *Технический редактор* Иванова Т. Ю. *Корректоры* Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

© Журнал «Искусство кино», 1986

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Цена 1 руб. 30 коп. Адрес редакции: 125319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.

Рассказы кинематографистов

102 **А. Козаков.** Стаханов в фильме и в жизни

● *Памяти товарища*

109 В. С. Ордынский

За рубежом

● *Кинематограф в борьбе идей*

112 **В. Баскаков.** Приметы времени

129 ● *Синерама*

Сценарий

135 **Э. Брагинский.** Поездки на старом автомобиле

175 **Фильмография**

In this issue: Speech by the First Secretary of Soviet Filmmakers' Union Lev Kulidzanov on the 6th Plenary session of Filmmakers' Union (p.4). Talk with film director Alexander Pavlov and scriptwriter Budimir Metalnikov about their work on film "The 11th Five-Year Plan: Time And People" (p. 14). Reviews of the films "Two Versions of a Collision", "Cancan in English Park", "We Accuse", "Flight 222" (p. 20), "The Powder" (p. 53). Article by Andrey Plakhov about problem of hero in modern Soviet cinema (p. 37). Talk with actor Donatas Banionis (p. 66). Chronicle (p. 75). Correspondence (p. 78). Materials about film "We Are From Kronstadt" (p. 84). Notes about new books (p. 96). Recollections of cameraman A. Kozakov about shooting the film "Alexey Stakhanov" (p. 102). Article by Vladimir Baskakov about some tendencies in modern Western cinema (p. 112). Cinerama (p. 129). Script by Emil Braginsky "Trips In the Old Car" (p. 135). Filmography (p. 175).

На 1-й стороне обложки:
Любовь Виролайнен в фильме «Берега в тумане...» (режиссер Ю. Карасик, СССР — НРБ)

На 4-й стороне обложки:

Ханна Микуч в фильме «Женщина в шляпе» режиссера Станислава Ружевича (Польша)

ИСКУССТВО КИНО 1986 3

Сдано в набор 3.01.86. Подп. к печати 19.02.86. А05151. Формат бумаги 70×100 1/16, печ. л. 11,25, усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6. Печать офсетная. Тираж 50 000 экз. Заказ 3529 Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 142300, г. Чехов Московской области

Л. КУЛИДЖАНОВ,
первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР, делегат XXVII съезда КПСС

Верность правде

Современность и экран

Жизнь требует перехода... искусства экрана в новое качество, усиления духовного и социального заряда, какой несет в себе каждый фильм. Для создания таких фильмов нужно повысить взаимную требовательность среди кинематографистов, нужны гражданская страстность и государственная мудрость художника.

В новой редакции Программы КПСС подчеркивается, какое огромное значение партия придает духовной жизни общества, какая важная роль отводится культуре, литературе и искусству в строительстве нового общества.

Главная линия в развитии литературы и искусства — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение социалистической действительности, вдохновенное и яркое раскрытие нового, передового и страстное обличение всего, что мешает движению общества вперед.

По мере роста культурного уровня народа усиливается влияние искусства на жизнь общества, его морально-психологический климат. Это повышает ответственность мастеров культуры за идейную направленность творчества, художественную силу воздействия их произведений.

Ход подготовки к XXVII съезду КПСС свидетельствует: только через хорошо продуманную экономическую стратегию, сильную социальную политику и целеустремленную идейно-воспитательную работу, взятые в их неразрывном единстве, можно активизировать человеческий фактор, без которого нельзя решить ни одну из выдвинутых задач. Ведь чем масштабнее цели, тем важнее по-хозяйски заинтересованное, сознательное и активное участие миллионов в их достижении. Через ускорение социально-экономического развития страны к достижению качественно нового состояния общества — такова стержневая идея и новой редакции Программы КПСС.

В области экономической стратегии это значит обеспечить уже до конца нашего столетия, то есть за полтора десятка лет, удвоение производственного потенциала страны, я повторяю,— удвоение! — при его коренном качественном обновлении. Эти поистине титанические преобразования бу-

---

В основе статьи — доклад на VI пленуме правления СК СССР.

дут осуществляться прежде всего на базе ускорения научно-технического прогресса. Заметьте, не за счет числа работающих, не за счет авралов и «эй, ухнем», а на базе научно-технического прогресса. Наука в полной мере станет непосредственной производительной силой.

Каково же место «важнейшего из искусств» в принципиально новой исторической ситуации? Что мы сделали, что делаем, что должны сделать, чтобы действенно, конструктивно, в лучших традициях советского многонационального киноискусства помочь партии в ее решимости поднять весь народ на великие свершения?

Во-первых, интенсификация производства, борьба за высокую производительность труда, экономичность производства и качество продукции для нас не только предмет экранного изображения, не только сфера трудового творчества народа, в которой мы должны искать и находить своих героев. Это — камертон и критерий правды самого искусства экрана. Без учета этого обстоятельства не может быть художественного постижения современности, неизбежно ослабевает энергия ее исследования, теряют свое значение и силу любые попытки художника проникнуть в глубины жизненных процессов, в их диалектику.

Мы по-прежнему озабочены проблемой увеличения зрительских аудиторий кинематографа. Мы рады тому, что около 12 миллионов человек ежедневно смотрят фильмы в кинотеатрах и от 50 до 100 миллионов — по телевидению. Но нас сейчас особо интересует качество восприятия, интенсивность воздействия фильма.

Переход на интенсивные, прогрессивные формы трудового творчества требует перехода и самого искусства экрана в новое качество, усиления духовного и эмоционального заряда, какой несет в себе каждый фильм. Для создания таких фильмов нужно повысить взаимную требовательность среди кинематографистов, усилить напряжение творческой мысли и эмоциональной энергии каждого, кто причастен к созданию кинопроизведения. Нужны гражданская страстность и государственная мудрость художника, нужны эстетическая тонкость и высота искусства мастера.

Сегодня мы не можем не вспомнить такие образы из фильмов прошлых лет, как Губанов и Ниточкин («Твой современник»), Гусев, Куликов и Синцов («9 дней одного года»), Курчатов («Выбор цели»), Башкирцев («Укрощение огня»), бригадир Потапов («Премия»), Георгий Торели («Твой сын, земля»). Сосредоточенные в них жизненные наблюдения и кинематографический опыт достойны всяческого внимания, продолжения и развития.

Существенно важные вопросы научно-технического прогресса поставлены в фильмах конца 70-х — начала 80-х годов: «Вкус хлеба», «Факты минувшего дня», «Коней на переправе не меняют», «Магистраль», «Дублер начинает действовать», «Надежда и опора». В них созданы образы таких неординарных людей, как директор совхоза Сечкин, начальник строительства автозавода Борисов, начальник дороги Уржумов, инженер Костин, председатель колхоза Курков, решающих остросовременные проблемы производства.

Понимая, какую большую роль в научно-техническом прогрессе играет «человеческий фактор», мы обязаны использовать силу кино для его активизации. И хорошо, что к образам людей, сосредоточенных на проблемах научно-технического прогресса, обращаются вслед за многоопытными кинематографистами, нашими корифеями молодые мастера экрана. Образ конструктора, человека, одержимого делом и в этой одержимости проявляющего богатство своей личности, воплощается в фильме Николая Скуйбина «Из жизни Потапова» (авторы сценария С. Иванов и Н. Скуйбин). Не все получилось в этой картине.

Чрезмерная «закрытость» объекта научного исследования помешала авторам конкретно представить новаторски смелую деятельность молодого конструктора и его учителя. Но сама по себе попытка молодого режиссера взяться за решение сложной темы, неординарность центрального образа фильма заслуживают определенной поддержки и добрых слов в адрес работы Н. Скуйбина и его коллег.

Нынешний поворот в жизни общества, предполагающий революционные сдвиги в производстве, его интенсификацию на основе технического перевооружения и перехода к принципиально новым технологическим системам, требует переориентации общественного сознания, перестройки человеческой психологии. А это создает новые проблемы для сценариста, режиссера, актера в раскрытии внутреннего мира и конкретных действий героя экрана, решающего практические задачи научно-технического прогресса.

Перестройка сознания и психологии неизбежно связана с серьезнейшими, сложнейшими размышлениями и переживаниями, а иногда и с человеческими драмами. Тем не менее необходимо перестраиваться на иную волну, на то, чтобы по-современному мыслить и по-современному работать. Легко это? Весьма нелегко!

Нелегко и в нашей сфере — сфере искусства. Случается, некоторые наши кинематографисты, обращаясь к новым темам, ограничиваются использованием старых стереотипов. Возьмем, к примеру, фильм Леонида Марягина «Город невест». Речь в нем идет о перевооружении текстильной фабрики, о переходе на автоматические линии — явлении новом, современном. Между тем на экране — все знакомо: директор за перестройку, главный инженер — против, директору помогает секретарь парткома... Персонажи в общем-то выполняют заданные сюжетом функции. Их личности показаны вне живого движения характеров, вне сложных взаимоотношений со временем, окружающей средой. Они как шахматные фигуры в простенькой партии — всем давно хорошо известно, какая из них как ходит.

Я специально остановился на фильме Л. Марягина не потому, что он хуже других. О «Городе невест» стоило вспомнить потому, что он может стать (а по некоторым признакам уже и становится) симптомом весьма печального явления. На наших студиях уже появилось несколько фильмов, в которых социальное новаторство партии, общества не получает адекватного художественного выражения: новые явления вгоняются в старые схемы, время недостаточно полно резонирует в душах людей, в характерах, сознании, психологии экранных героев, а из многообразия реальных противоречий процесса перестройки берутся ситуации и коллизии приблизительные, легко угадываемые, легко вычисляемые по аналогии с фильмами и спектаклями прошлых десятилетий.

Это касается не только произведений среднего и ниже среднего уровня. И в тех, что написаны вполне умело, профессионально, настораживает следующее: даже в лучших из них нет неожиданности, нет эффекта открытия, почти ничто не обогащает мысль, чувство и воображение зрителя. А ведь для нас важны не только количество, жанровое и стилевое многообразие фильмов о людях, практически решающих проблемы научно-технического прогресса, но и уровень, качество, глубина их воздействия на духовный, эмоциональный и нравственный мир современника.

Необходимо, чтобы благие намерения художника не убивались иллюстративностью, расчетливому, холодному ремеслу должны быть перекрыты дороги в художественное творчество.

Из печального опыта плохой пропаганды мы знаем, и — на это снова указывает нам партия,— как словес-

ная трескотня, водопады общих слов могут погубить живую мысль и чувство. Такого рода уроки имеют прямое отношение и к искусству экрана.

Сейчас самым серьезным образом надо подумать о переориентации деятельности комиссий и секций Союза кинематографистов. Нужно сделать все от нас зависящее, чтобы кинематографические писатели поехали на заводы, в совхозы и колхозы, институты, предметно познакомились и со всем тем новым, что там происходит по воле партии, и с помехами на пути этого нового. Ведь инициатива — в смысле проблемы, темы — должна идти прежде всего от кинодраматургов. А пока что приходится только сетовать по поводу крайней бедности сценарных портфелей наших студий — хороших сценариев о людях, которые двигают научно-технический прогресс, явно не хватает всем нашим студиям, начиная с «Мосфильма».

«Человеческий фактор» научно-технического прогресса — понятие емкое, вбирающее в себя многие грани и слагаемые. И не только о компетентности, деловитости того или иного работника должна идти речь. Активизация «человеческого фактора» предполагает всестороннее развитие личности человека, его духовного и эмоционального мира, утверждение нравственного отношения к делу, к созданию и использованию новых машин и технологий. Научно-техническая революция в условиях социализма — это революция гуманистическая, подчиненная ведущему принципу советского общества: все для человека!

По этой причине наши размышления не могут свестись к проблемам узко понимаемых взаимоотношений человека и машины, поведения человека на производстве. А каков человек в коллективе, в семье, в любви, в дружбе? При существующих в нашем обществе взаимодействиях быта и политики, общественной и личной жизни эти вопросы имеют прямое отношение к определению параметров «человеческого фактора». И, скажем, такие фильмы, как «Частная жизнь» Ю. Райзмана, «Остановился поезд» и «Парад планет» В. Абдрашитова, «Послесловие» М. Хуциева, «Семейные тайны» В. Ахадова, «Голубые горы...» Э. Шенгелая, «Чучело» Р. Быкова, могут и должны сыграть свою роль в духовном и нравственном обогащении человека, призванного решать выдвинутые партией задачи ускорения социально-экономического развития общества.

Не надо забывать и о воспитании человека историей. В частности, уроки и опыт Отечественной войны — это не только уроки и опыт, связанные с проявлением стойкости, мужества и воинского умения победителей фашизма. Это еще и уроки и опыт морали, взаимопомощи, взаимовыручки, коллективности действий, опыт неустанных поисков оптимальных путей к успеху — все это имеет отношение к формированию внутреннего мира современника. Ведь история всегда с нами и в нас. Она умножает духовное и нравственное богатство народа и человека.

Истинно гражданского и художественного внимания к проблемам «человеческого фактора», понимаемым в широком смысле слова, мы ждем от таких фильмов 1986 года, как «Время сыновей» Е. Матвеева, «Затянувшийся экзамен» В. Шамшурина, «Завещание» И. Гостева, «День как день» А. Петрицкого, «Зинуля» П. Чухрая, «Попутчик» И. Киасашвили, «Красная стрела» И. Шешукова, «Приближение к будущему» С. Шахбазяна, «Смысл жизни» Ш. Аббасова, «В маленьком городе» Г. Лордкипанидзе, «Звезда в тумане» К. Камаловой...

В обращении к темам и проблемам научно-технического прогресса особую роль призваны сыграть научно-популярные и документальные фильмы — разведчики кинематографа.

С чем пришло документальное и научно-популярное кино к сегодняш-

нему дню, который столь остро обозначил проблемы нашей экономики и научно-технического прогресса? В какой мере кинематографисты сумели предвидеть этот поворот и насколько глубоко смогли проанализировать важнейшие процессы, которые потребовали решительных мер в перестройке производства, в совершенствовании производственных отношений?

На первый взгляд общая картина как будто бы благополучна. В названиях фильмов можно отыскать едва ли не все аспекты, все сферы науки и техники — от явлений на клеточном уровне до безбрежных глубин космоса, от новых станков с программным управлением до сложнейших кибернетических комплексов, от древнейших взглядов на мир до проблем современной философии. Однако впечатление тематического благополучия создается главным образом благодаря информационной кинопродукции. При этом сюжеты в журналах и отдельные фильмы полны оптимизма, лишь два-три фильма последнего времени анализируют судьбу отдельных изобретений. Иными словами, передовой опыт получил на экране воплощение информационно-иллюстративное, в то время как отражение научно-технического прогресса должно было идти иными путями, требовало иных кинематографических средств, а в первую очередь — другого характера творческого мышления.

Правда, здесь были интересные попытки в области кинопублицистики. Я мог бы назвать острую картину А. Серебренникова «Государственное отношение» («Киевнаучфильм»), посвященную необходимости по-государственному относиться к народному добру, быть нетерпимыми к проявлениям бесхозяйственности. Назову и фильм Г. Чертова «В согласии с природой» («Центрнаучфильм») — о важности разумного государственного отношения к земле, к методам ее обработки. Ленты эти, можно сказать, первый ответ на ожидания общества.

Тем не менее, суммируя всю работу, проделанную нашей кино- и телепублицистикой (в том числе упомяну и серию фильмов Юрия Черниченко), приходится признать, что нерешенных задач еще очень и очень много, можно сказать, что целые тематические пласты подлежат экранной разработке.

Уверен, что многие из этих тем уже вошли в планы наших киностудий. Но как бы не получилось здесь вместо глубокого исследования проблемы поверхностного «отклика». Тут я полностью согласен с позициями, которые были высказаны Д. Даниным и Б. Загряжским в диалоге на страницах газеты «Советская культура». Самая острая необходимость в той или иной теме не может быть оправданием поверхностного подхода к ней. Тем более сегодня, когда откровенный разговор на июньском совещании в ЦК КПСС уже вскрыл причины и следствия многих трудностей и проблем научно-технического прогресса, сделал их предметом широкого обсуждения. Нельзя повторяться, тиражировать вчерашние аргументы и примеры, нужно искать новые подходы к решению насущных задач.

Происходит перестройка производственных, экономических отношений, что требует в первую очередь новой системы мышления. И здесь — непочатый край работы для нашего научного кино. Речь идет об овладении компьютерными методами.

Научный кинематограф призван сделать достижения науки всеобщим достоянием. К успехам в этой области, если говорить о самом последнем времени, следует прежде всего отнести фильмы по фундаментальным наукам. На экраны вышли такие заметные картины, как «Никогда не говори «никогда», «Геометрические фантазии», «Частная жизнь нейрона», «Загадки атмосферных вихрей», «Кто разбудит аксолотля?», «Царапина на льду». Они помогают расширить наши представления об основных природ-

ных закономерностях, о важнейших геокосмических процессах, о возникновении и развитии жизни. Но, с другой стороны, сколько важных мировоззренческих вопросов не привлекают внимания популяризаторов! Давно мы не видим картин по астрономии, квантовой механике, теоретической химии, кибернетике.

Поворот в отношениях человека и природы — один из центральных мотивов в современных научно-популярных фильмах. Совершенно очевидно, что научно-технический прогресс неотделим от решения экологических проблем: широкого внедрения чистых, безотходных технологий, комплексного использования сырья, радикального ограничения всех вредных воздействий на биосферу. Закончился наивный период, когда кинематографисты сводили все экологические проблемы к охране растительного и животного мира. Такие фильмы, как «Священный Байкал», «Предвидеть», «Вечная, зовущая природа», «Мутамина», «Как спасти море», «Чуткая природа Севера», «Ищи союзника в природе», наглядно доказывают зрителям, что борьба за сохранение окружающей среды затрагивает коренные интересы каждого из нас, что по существу это борьба за сохранение самого человека. Об этом не раз убедительно напоминал в своих выступлениях Генеральный секретарь ЦК КПСС Михаил Сергеевич Горбачев.

Вместе с тем явно не хватает картин, которые раскрывали бы сложные взаимоотношения между экономикой и экологией, стремились бы повысить авторитет законов об охране природы. Медленно ведется работа по созданию киноварианта «Красной книги СССР». А ведь это имеет очень важное патриотическое значение, потому что любовь к Родине неотделима от любви к родной природе. В сентябре минувшего года в Алма-Ате прошел международный семинар кинематографистов, посвященный проблемам охраны окружающей среды. Прошел, как отмечали его участники, успешно. Но это только начало, которое Союзу кинематографистов следует активно продолжить.

Научное кино и такая важная его область, как кино учебное, пока еще недостаточно активно помогают школе в истинно современном обучении ребят, в системе политехнизации школы в духе недавних постановлений партии и правительства.

Имеется еще одна область кинематографа, где положение сложилось весьма неблагополучно. Речь идет о технико-пропагандистских фильмах, создаваемых на киностудиях по заказу министерств и ведомств. Масштабы этой работы огромны, трудно переоценить ее государственное значение, особенно сейчас, когда мы обязаны приложить все усилия, чтобы способствовать повышению научно-технического прогресса в нашем социалистическом хозяйстве.

В газете «Советская культура» по результатам проверки, проведенной Комитетом народного контроля СССР, была опубликована статья Ю. Попова и В. Романова, которая всех нас буквально ошеломила. Ежегодно снимается свыше 300 технико-пропагандистских фильмов. Затрачиваются огромные средства. Только пленки на них идет свыше 50 миллионов метров, не говоря уже об усилиях большого коллектива людей. А эффективность отдачи этих фильмов весьма низкая. Организационные неполадки — отсутствие перспективных планов, неактуальность тематики, незаинтересованность в их прокате — не нацеливают на то, чтобы создавались фильмы, отвечающие высоким современным требованиям, большая часть их лежит на полках фильмобаз, безнадежно стареет. Мы не имеем права проходить мимо подобного положения. Конечно, главный спрос с заказчиков — министерств и ведомств. Однако необходимо всем заинтересованным сторонам — в том числе подразделениям

Госкино и с нашим участием (ведь фильмы эти делаются руками кинематографистов и, наверное, членов Союза) — исправить дело, за которое мы несем общую ответственность.

Чрезвычайно большое значение для всех отраслей и разделов научного и учебного кино имеет более активное внедрение искусства в пропаганду науки. Нам не нужны элементарные инструкции, изложенные назидательно и примитивно. Необходимо всячески поддерживать образное воплощение новых тем и задач. Не нужны и «иллюстрации на тему», простые перечисления удачных или неудачных решений той или иной проблемы. Необходимы исследовательский подход к материалу, способность осмыслить вчерашний опыт, заглянуть в будущее, выявить факторы, которые тормозят движение вперед. Иначе говоря, необходимо раскрывать научные и государственные аспекты темы, как это делается в фильмах «Государственное отношение», «В согласии с природой», «Урал, металл, наука», «Кто исправит ошибку Деметры?».

Было бы несправедливо сказать, что среди фильмов о развитии научно-технического прогресса много явных неудач. Немало картин этой тематики сделано грамотно, профессионально, содержат актуальные идеи. Но вместе с тем они не могут вызвать серьезного интереса у широкого зрителя из-за своей ориентации на частные усовершенствования технологии и вряд ли нужны специалистам, так как слишком поверхностно излагают материал. Да, снимать такие картины очень трудно, не потому ли появилась целая серия псевдодокументальных лент, которые не раскрывают ни человеческие характеры, ни суть затронутых проблем. Вероятно, в научно-популярных фильмах человек должен отражаться не «общим планом», а в своем главном для этого вида кино качестве — как мыслитель. Именно такой подход обеспечил успех ряду фильмов о деятелях науки прошлого и настоящего: «Звезда Вавилова», «Земля неизвестная», «Рождение идеи. Циолковский», «Рассказы о Колмогорове», «Адмирал Макаров».

Дальнейшее развитие научно-популярного кино требует притока в эту важнейшую отрасль нашей многонациональной кинематографии молодых сил. К сожалению, даже на «Центрнаучфильме» процесс вовлечения молодых идет крайне медленно. Режиссеры, окончившие мастерские научного кино ВГИКа, годами ждут зачисления в штат студии. Слабо поставлена подготовка сценаристов для научно-популярного кино. Проблемами улучшения сценарного дела в научно-популярном кино плохо занимаются и организации Союза кинематографистов.

Любые усилия исследователей и популяризаторов науки средствами кино будут иметь смысл только в том случае, когда создаваемые ими картины получат отклик. И тут возникает вопрос о прокате научно-популярных и документальных фильмов, вернее, об его фактическом отсутствии. Картины часто не достигают нужных адресатов.

Всего один пример. Как-то телевидение показало совсем старый фильм Семена Райтбурта «Секрет НСЕ» (об изобретении слесарем Егоровым станка для намотки сердечников). В редакцию тут же пришла масса писем на гербовых бумагах с запросами, кто и где выпускает такие станки, где получить документацию и т. д. А ведь фильму в то время было уже не менее 15 лет!

Есть два пути увеличения эффективности кинопродукции научно-технического содержания. Первый лежит через телевидение. Надо сказать, что телевидение и сегодня показывает многое из того, что производят документальные и научно-популярные студии. Но как и в какое время? В основном утром и днем. И практически без всякой рекламы, формально — просто заполняя пустоты «мертвого»

экранного времени. А ведь здесь возможна продуманная, планомерная, согласованная работа, в организацию которой мог бы внести свою лепту и Союз кинематографистов. Второй путь лежит через киноклубы и общество «Знание». Здесь также можно существенно активизировать работу, можно организовать специальные циклы и программы и пустить их по «кольцу» клубов и аудиторий, привлечь к этому научную общественность...

Думаю, что в решении обсуждаемых проблем не используют и половины своих возможностей наши документалисты. Нельзя сказать, что они равнодушны к этим актуальным темам. Еще лет двадцать назад интересная картина Свердловской студии «Внедрение» (режиссер И. Моргачев) в очень острой форме представила общественности проблемы внедрения научных открытий Западно-Сибирского отделения АН СССР в промышленности. Более поздняя картина, созданная в Ростове К. Лаврентьевым и А. Иващенко,— «Сотворение хлеба» касается этой же проблемы в сельском хозяйстве. Улучшению хозяйственного механизма, роли рабочего человека и современного руководителя в научно-техническом прогрессе посвящены такие полнометражные фильмы, как «Я обязуюсь» и «Право на карьеру» режиссера Б. Урицкого (Свердловская киностудия), картина, снятая на «Казахфильме» режиссером Ю. Пискуновым, «Энергия Экибастуза», картина ЦСДФ «Западная Сибирь — Западная Европа» И. Григорьева, ленты В. Трошкина о строительстве БАМа, фильм молодого режиссера А. Андреева «Разговор по совести» о роли бригадира на современном производстве. Из короткометражных лент хотелось бы выделить «Иваново, Кабаидзе...», «Ищу соперника» (ЛСДФ), «Эксперимент. Поиски и проблемы» («Беларусьфильм»), «Ферма» (ЦСДФ).

Интересного авторского осмысления, публицистического, гражданственного рассмотрения поставленных партией задач мы вправе ждать от фильмов 1986 года: полнометражной ленты «Одиннадцатая пятилетка: время и люди» (сценарий Б. Метальникова, режиссер А. Павлов, ЦСДФ), короткометражных — «Ключ к делам завтрашним» и «Вопрос к мастеру» («Беларусьфильм»), «Инженеры» (Литовская киностудия), «Реконструкция» (Куйбышевская студия кинохроники), «Новаторы» (Ростовская студия кинохроники), «Внедрение, внедрение...» («Азербайджанфильм»). На 1986—1987 годы готовится сценарий Л. Николаева и В. Копалина «НТР — человеческий фактор». И. Григорьев и Б. Валов начали подготовку к циклу фильмов по проблемам энергетической программы (ЦСДФ — по заказу телевидения).

Но опять та же проблема: даже состоявшиеся как заметные явления кинодокументалистики фильмы, как правило, «не работают» со всей присущей им силой, остаются неизвестными массовому зрителю.

Разумеется, в этом виноват не только прокат. Виноваты и студии, и организации, планирующие, направляющие кинопроизводство, виноваты и сами кинематографисты. Мы очень мало занимаемся пропагандой документальных фильмов. В большинстве случаев оставляем их, как говорится, на самотек. Между тем практика показала: там, где мастера кино идут со своими лентами к зрителям, они находят с их стороны и интерес, и понимание, и самый живой отклик. Это подтверждает практика в отдельных республиках и городах, где студии и прокат в содружестве уделяют серьезное внимание пропаганде документальных фильмов.

Серьезный счет между тем может быть предъявлен и самой системе организации производства документальных фильмов. В процессе прохождения заявок и сценариев не происходит достаточно строгого квалифицирован-

ного отбора интересных по мысли и художественной форме произведений. Во имя своевременного выполнения плана фильмы нередко нивелируются. У студий малая финансовая заинтересованность в выпуске ярких, самобытных картин. Стимулируется в основном выполнение плана по срокам производства и количеству выпускаемых фильмов. Не поставлены во главу угла показатели качественные, творческие: выразительность, свежесть и своеобразие формы, актуальность темы.

Оставляет желать лучшего организация съемок, монтажа и озвучания фильма. К примеру, установленные сроки производства короткометражного фильма, который в основном только и имеет реальный шанс попасть в общую прокатную сеть для показа перед игровым фильмом, не дают возможности для более или менее длительных наблюдений снимаемого объекта, для осмысления материала и поисков образных решений.

Создается впечатление, что процессы перестройки, происходящие сегодня в других сферах экономики и производства, пока еще не дошли до студий, занятых выпуском документальных фильмов, равно как и до республиканских кинокомитетов и союзного главка.

Вопросами повышения качества кинодокументалистики слабо занимаются и организации Союза кинематографистов. Они словно бы «привыкли» к недостаткам, о которых идет речь. Иной раз даже при обсуждении заявлений молодых мастеров о приеме в союз берется в расчет прежде всего количество сделанных ими фильмов, а не их талантливость, не учитывается, что один талантливый фильм на весах справедливости сильно перевешивает десяток посредственных.

Коммунистическая партия, ее Центральный Комитет настойчиво подчеркивают возрастающую роль литературы и искусства в духовной жизни общества, в активизации «человеческого фактора» научно-технического процесса. В современных условиях искусство большого и малого экрана призвано использовать свою популярность, свое влияние для того, чтобы действенно помогать переориентации общественного сознания, перестройке психологии в интересах ускорения социально-экономического развития общества. Нам предстоит решать большие и сложные задачи. Они потребуют умной и партийно целеустремленной работы. Они потребуют повышения ответственности каждого из нас перед партией и народом. Наш долг — всегда и во всем быть на уровне задач, какие выдвигает партия в своих заботах о благополучии советского человека, умножении силы и богатства страны, защите дела мира во всем мире.

Будем же достойны этих задач, этой ответственности.

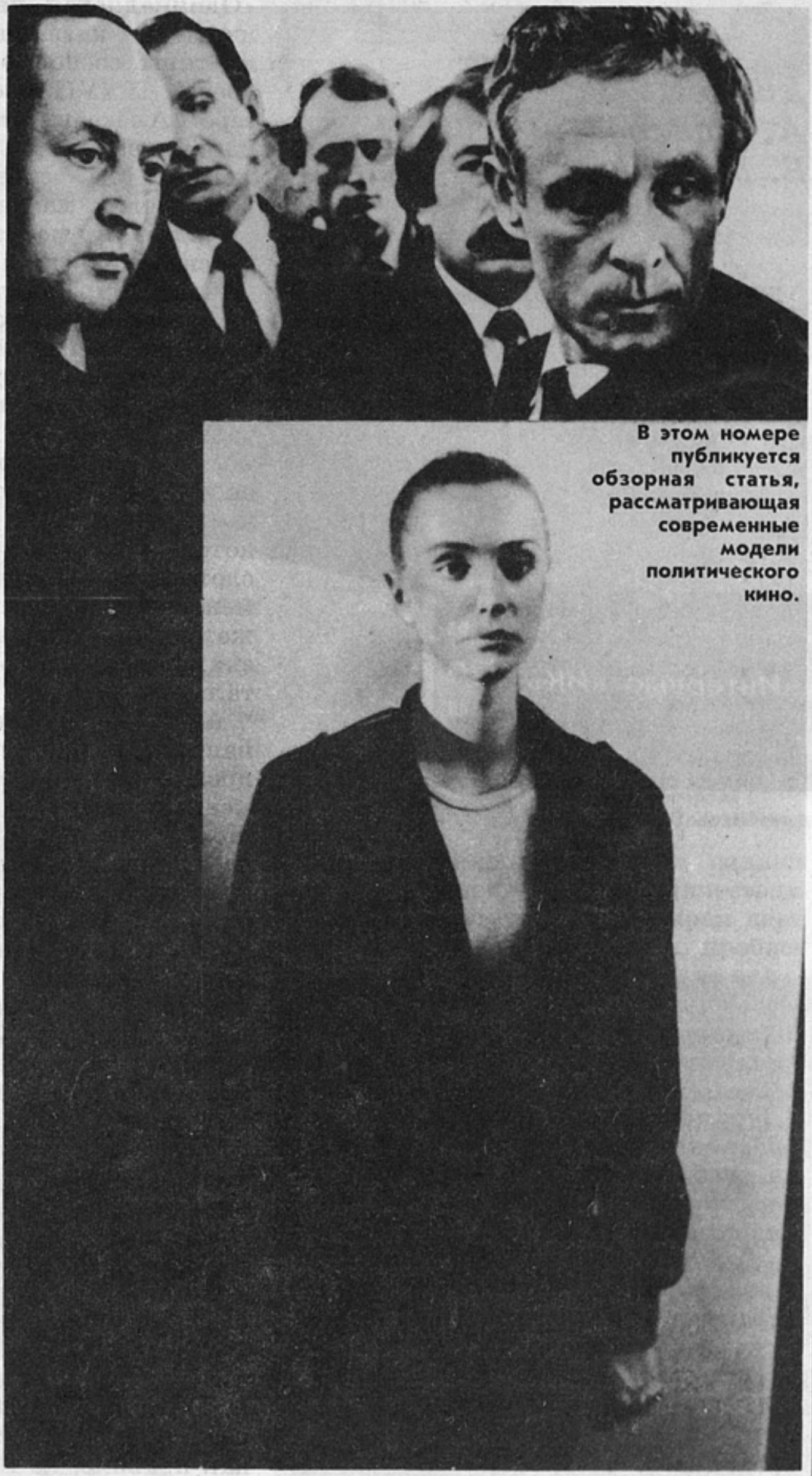
Интервью «ИК»

Разборы
и размышления

Лаборатория

События,
факты,
хроника

Переписка
с читателями



В этом номере публикуется обзорная статья, рассматривающая современные модели политического кино.

Чему учит время...

Диалог:
А. Павлов —
Б. Метальников

Интервью «ИК»

Кинопублицистика
сильна своей природой —
Его Величеством Фактом.
Документальный экран
дает возможность размышлять
о проблемах,
волнующих нас сегодня,
не вкладывая это
в уста собирательного образа
нашего современника,
а предоставляя трибуну
непосредственному творцу
нашего неспокойного времени —
человеку, который в нем
реально задействован.

«Одиннадцатая пятилетка: время и люди» — название полнометражной картины, созданной на ЦСДФ в преддверии XXVII съезда КПСС режиссером Александром Павловым по сценарию драматурга Будимира Метальникова. Мы встретились с ее авторами в дни монтажа ленты. И прямо здесь, у монтажного стола, они рассказали о своей совместной работе.

Александр Павлов. Когда заходит речь о современной теме в кинематографе, то пальму первенства принято отдавать документалистике.

Будимир Метальников. Документальность — не синоним достоверности. Реальный факт приобретает на экране подлинную глубину и силу, когда он хорошо связан с идеями, которые волнуют общество. Именно сложность, неоднозначность современной темы должны, как мне кажется, определять и ракурс творческих поисков, и содержание документального фильма.

А. П. К сожалению, большинство наших ведущих кинодраматургов предпочитает разрабатывать современную тему на ниве игрового кино. И это не может не сказаться на идейно-художественном уровне документальных картин. И потому я особенно рад возможности творческого содружества с вами, Будимир Алексеевич.

Б. М. Ну, ну, поглядим, что вы скажете позднее. Мой дебют в документальном кино еще не состоялся. И насколько был оправдан наш совместный риск — покажет фильм.

Разведка глубинных пластов жизни, смелое и целеустремленное освоение, осмысление злободневной проблематики — решающее, качественное свойство кинопублицистики. Но я бы не рискнул утверждать, что документальное кино сегодня оперативнее игрового. Уже хотя бы потому, что на создание полнометражного документального фильма от замысла до реализации на экране уходит тоже, как правило, не меньше года. Другое

Строгальщик завода «Россельмаш» имени Ю. В. Андропова П. А. Колесников (слева)

Бригадир монтажников «Нерюнгригрэсэнергостроя» А. Б. Новолодский

дело, что кинопублицистика сильна своей природой — Его Величеством Фактом. Документальный экран дает возможность размышлять о проблемах, волнующих нас сегодня, не вкладывая это в уста собирательного образа нашего современника, а предоставляя трибуну непосредственному творцу нашего неспокойного времени — человеку, который в нем реально задействован. Он может говорить со зрителем, минуя некий художественный разбег и прямо переходя к сути дела. Еще с давних времен считалось негожим, когда герой говорит голосом автора. Но если быть только рупором авторских идей в художественном кино — плохо, то в документальном — это замечательно! (Надеюсь, при этом ясно, что в кинодокументалистике герой обязан высказывать собственные мысли, а не подска-

занные или навязанные автором.) Дело автора — найти такого героя, а дело режиссера — помочь ему адаптироваться перед камерой и микрофоном.

А. П. Я бы подчеркнул, что в документальном фильме не должно, на мой взгляд, быть «проходных» персонажей. Здесь каждый герой — главный, и вследствие этого автор невольно оказывается в большой зависимости от избранного им объекта съемок. Вероятность творческой неудачи кинодраматурга от этого возрастает.

Уже по ходу съемок приходится отказываться от многого, порой даже от некоторых смысловых акцентов замысла, менять целые эпизоды. Так, например, мы не предусматривали очень важного для фильма маршрута, по которому уже в процессе съемок нас повела жизнь. Это случилось, когда мы узнали об интересных работах академика Льва Николаевича Кошкина, который разрабатывает принципы роторно-конвейерных линий. Их внедрение в производство уже дало колоссальный экономический эффект, о котором пока, к сожалению, мало кто знает. Съемочная группа побывала на экспериментальном заводе, где нам показывали хронику, запечатлевшую в действии старую технологию производства. Какой ошеломляющий контраст! Нет даже особой нужды в словесном комментарии. Пожалуй, невозможно было предугадать в сценарии столь яркую иллюстрацию тезиса последних партийных документов, призвавшего идти по пути всемерной интенсификации производства.

И тем не менее хочу сказать о значительной роли сценария в работе над фильмом. В нем было четко выражено стремление автора понять и осмыслить многие процессы, происходящие сегодня и в производстве, и в науке, и в быту, связав крупные проблемы заканчивающегося пятилетия прежде всего с судьбами конкретных людей (вот метод, положенный в основу нашего фильма), показать те позитивные нравственные итоги, которые ознаменовали финиш одиннадцатой пятилетки и должны стать стартовой площадкой ускорения новой — двенадцатой.

Б. М. Курс партии на укрепление дисциплины и организованности, подкрепленный углублением демократии и всемерным развитием инициативы масс, требует реалистического подхода к теме, честного и принципиального разговора не только о достигнутом, но и о том, что мешает нашему движению вперед.

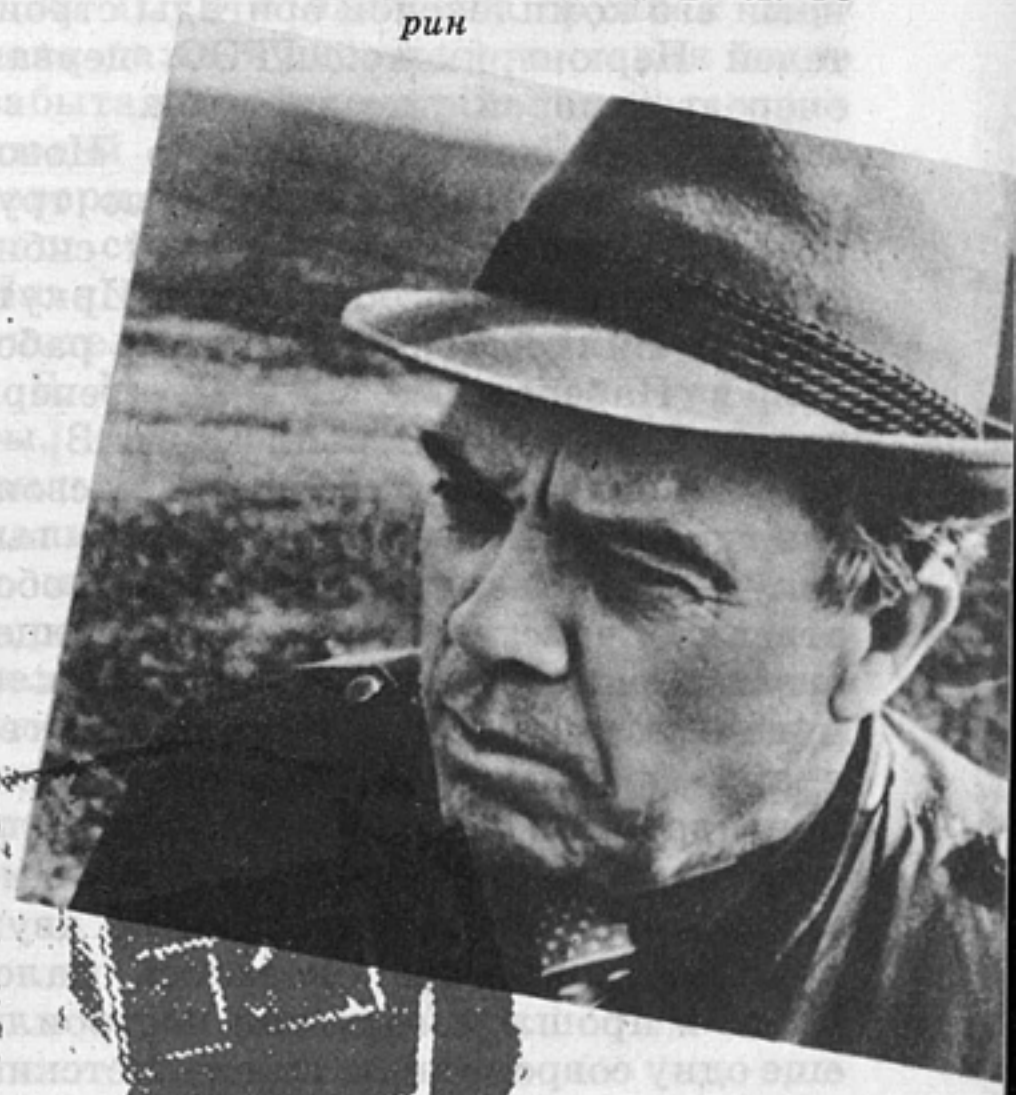
В сценарии я задумал, например, что будут сняты два поля, распаханных под пар через дорогу, принадлежащих разным хозяйствам. На одном чернеют глыбы чернозема, зеленеет трава. До зимы такая глыба, со всех сторон обогреваемая солнцем и обдуваемая ветрами, наверняка уменьшится. Превратившись в тончайшую пыль, ценнейший чернозем улетит за тысячи километров от родных полей. А безобидные зеленые ростки дадут по осени семена овсюга и осота, засоряя дальше все поле. Другое поле, где работали по бригадному подряду, словно черным бархатом покрыто. Поля такие съемочной группе искать долго не пришлось. Сама жизнь — лучший иллюстратор преимуществ безнарядного звена перед трудом по старинке, когда одни пашут, другие культивируют, третьи сеют, четвертые собирают урожай, и каждый получает за свою операцию, или, как говорят, «с оборота колеса». Председатель передового совхоза прокомментировать снятые нами кадры отказался, не захотел позорить соседа. Понять его можно. Но лишаться убедительного эпизода жаль. Факт остается фактом: бригадному подряду скоро два десятка лет, а это новшество все еще с трудом входит в жизнь. Консерватизм человеческой психологии — явление неоднозначное. Он свойствен не только бюрократам.

А. П. И все же бригадный под-

вать, гармонически объединить. И пусть пока бригадный подряд для кого-то в первом приближении лишь способ больше заработать. На другом уровне сознания он вызовет более высокую степень демократии и участия каждого в управлении производством. На третьем — неминуемо приведет к повсеместному рабочему контролю, вернее, к самоконтролю. А в целом, в государственном масштабе, в нем заложен выход на новую нравственную ступень в производственных отношениях и сознании каждого человека. И это относится не только к селу, но и к городу.

А. П. Хочу добавить, что нам удалось записать на пленку необычайно интересные размышления председателя колхоза имени Фрунзе Белгородской области В. Я. Горина, удостоенного в одиннадцатой пятилетке второй Звезды Героя Социалистического Труда, о сути бригадного подряда. Го-

Председатель колхоза имени Фрунзе Белгородской области В. Я. Горин



ряд — одно из главных завоеваний и свершений одиннадцатой пятилетки.

Б. М. Да, сегодня уже не стоит вопрос, внедрять его или нет. Главный смысл подряда — воспитание рачительного хозяина. В системе экономических, социальных, производственных отношений человеческий фактор — наиважнейший. А человеком движет сложный комплекс интересов: материальных и духовных. Эти интересы не нужно противопоставлять, важно искать способ их сбалансиро-

Председатель колхоза «Красная заря» Псковской области Д. Д. Гуйдо (вверху)

рин первым в области пригласил к себе с Кубани зачинателя этого метода на селе В. Я. Первицкого, и тот проработал у него в хозяйстве целое лето, обучая людей, прививая им вкус к самостоятельным решениям и чувство ответственности за урожай. Должен подчеркнуть, что встреча с Гориным была предусмотрена сценарием. И она оправдала наши ожидания. Кстати, затрагивая нерешенные проблемы РАПО и вопросы межведомственной кооперации, Горин практически предвосхитил принятое уже после нашей с ним встречи решение партии о слиянии сельскохозяйственных министерств в Государственный агропромышленный комитет СССР.

Б. М. Дорог мне и другой снятый для фильма откровенный разговор, который я, естественно, не мог предвидеть в сценарии.

А. П. Догадываюсь, что вы имеете в виду съемку Героя Социалистического Труда, депутата Верховного Совета СССР Алексея Борисовича Новолодского. Еще в сценарии меня привлекли эпизоды, снятые с ним и членами его комплексной бригады строителей Нерюнгринской ГРЭС, первая очередь которой уже дает ток.

Б. М. Я давно слыхал о Новолодском. И по рождению, и по трудовой биографии он коренной сибиряк. Участвовал в сооружении Иркутской и Вилюйской ГЭС, потом работал в Набережных Челнах (теперь город Брежнев). Строил КамАЗ — там его бригада и прославилась своими трудовыми свершениями. Его высокую общественную активность, обостренное чувство долга и товарищества оценили люди Якутии. Как о чуде вспоминают там о строительстве здания школы на 1176 мест, которое бригада Новолодского, работая по сквозному подряду, возвела за семь месяцев вместо запланированных двух лет. Построили и... оказалось мало. И вот в прошлом году они построили еще одну современную школу, детский сад, другие объекты соцкультбыта, без которых не освоить сегодня природных богатств Сибири, потенциальных производственных ресурсов Нерюнгринского сырьевого комплекса. Бригада Новолодского работает по поточному методу, жесткому графику договоров между смежниками — сантехниками, отделочниками, работниками управления механизации. Не выдержал сроки — плати штраф.

А. П. Но недопоставки, увы,— явление и там до сего дня достаточно типичное. А Новолодский — личность яркая, человек добросовестный и неугомонный, «сполошный», как он сам о себе говорит, отчаянно болеющий за общее дело, за интересы производства, которые все еще упираются нередко в нерешенность межведомственных проблем. И снятая оператором сцена, когда он, пользуясь своими депутатскими правами, безуспешно пытается связаться по телефону с заместителем министра, чтобы решить вопрос о недостающем комплекте строительных материалов, очень, на мой взгляд, показательна. «Не знаю, как по-министерски,— восклицает он, в сердцах кладя трубку на рычаг, так и не добившись конкретного ответа,— а по-рабочему — это обман!» Об этом незапланированном эпизоде вы вспомнили?

Б. М. Да, можно понять нехватку деталей, они ведь могли пойти на другой, стратегически не менее важный строительный объект. Но честное и вовремя сказанное «нет» даст больший экономический эффект, чем многократно повторяющиеся расплывчатые уверения и обтекаемые обещания. Четкое «нет» позволит вовремя сориентироваться в конкретной ситуации, искать из нее иной выход. Современный уровень производства, интересы интенсификации, поиски путей совершенствования системы управления предполагают сегодня четкость позиции руководящих инстанций. Без этого, я убежден, нам не достичь желаемого ускорения.

А. П. Стране нужны кадры руко-

водителей нового типа, без которых не изменить хозяйственного механизма. В чьи руки отдаем мы наследие одиннадцатой? Стремясь ответить на этот вопрос, мы, естественно, не могли обойти проблемы школьной реформы. Она тоже из разряда свершений пятилетки. Мы взяли серию интервью у родителей, чьи дети сели за парту в шесть лет, и у педагогов, побывали в ленинабадской средней школе № 7, которая начала планомерное трудовое воспитание ребят задолго до реформы. А затем отправились в Академию народного хозяйства при Совете Министров СССР. И там в одной из аудиторий я неожиданно встретился с гером своего давнего фильма «Реконструкция» Василием Николаевичем Воробьевым. Тогда он был начальником отдела капитального строительства Ленинградского металлического завода, теперь возглавляет Всесоюзное производственное объединение «Союзтранспрогресс».

Б. М. Приятно и во многом показательно, что ваш старый знакомый станет одним из героев нового фильма. Слушатели этой академии — люди незаурядные, с солидным стажем работы. Организована их учеба посовременному: проигрываются реальные ситуации. Дается, к примеру, схема управления от министерства до конкретных строительных площадок, действующих предприятий. На руках «играющих учеников» — данные с анализом работы объектов, с цифрами себестоимости, фондов, лимитов, зарплаты, норм чистого труда... Ставится задача: определить оптимальный вариант создания структурного подразделения, будь то завод, цех или технологический отдел.

Так, на наглядных примерах, мы намерены убедить зрителя, что интенсификация начинается со школы и продолжается на качественно новом витке в учебных классах Академии народного хозяйства, в ходе практических экспериментов самых разных масштабов — от бригады до отрасли. Без этого сегодня немыслимо активное внедрение интенсификации в жизнь, запланированное партией ускорение научно-технического прогресса.

А. П. День сегодняшний рождается из вчерашнего. И потому мы думаем включить в фильм немало летописного материала, хронику первых пятилеток, Парада Победы. Ведь, говоря о наследии одиннадцатой пятилетки, нельзя не задуматься об идейных, нравственных истоках, питающих конкретные людские судьбы не только вчерашних фронтовиков, но и их преемников, чья трудовая биография только начинается.

Б. М. Главное — избежать налета декларативности, не пойти по проторенному пути демонстрации на экране формального реестра наших достижений. Хотелось бы заставить зрителя задуматься вместе с нами над тем, чему учит опыт минувшей пятилетки, что передается двенадцатой.

Разведка жизни... Это свойство документального кино, сформулированное, если мне не изменяет память, еще Дзигой Вертовым.

А. П. В съемочных группах Вертова даже существовала такая ныне забытая профессиональная категория людей — «разведчик». С нее, кстати говоря, начинал свой творческий путь наш старейший кинодокументалист Илья Копалин, который был моим учителем.

Б. М. Хочется надеяться, что факты, которые мы связываем в узел фильма, вызовут ответный эмоциональный отклик у зрителя. И он, как и мы сами, придет к выводу: благородна и трудна миссия советского человека, отдающего себя без остатка любимому делу, другим людям, тому, чтобы жизнь наша становилась лучше.

Записала М. Тарасова

Марат ВЛАСОВ

Борьба идей, борьба характеров

Разборы и размышления

...В любом случае художественного успеха невозможно достичь, не создав в фильме систему живых, естественных, психологически достоверных человеческих образов, будь то герои политической драмы, политического романа или политического детектива.

Еще сравнительно недавно создание политических фильмов на международном материале оставалось едва ли не исключительной прерогативой нашего документального экрана. Из крайне ограниченного ряда созданных в течение 70-х — начале 80-х годов политических художественных картин отложились в зрительском сознании, пожалуй, лишь работы В. Жалакявичуса («Это сладкое слово — свобода!», «Кентавры») и С. Аларкона («Ночь над Чили», «Санта Эсперанса»), посвященные современной борьбе народов Латинской Америки за независимость и социальный прогресс. Конечно, с точки зрения творческого и производственного потенциала нашего кино и в масштабе стоящих перед ним идеологических задач, этого было крайне недостаточно. Острота ситуации была подчеркнута в майском (1984 г.) постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР о кино. «При заметных успехах кино- и телепублицистики на международную тему, — читаем в этом документе, — еще мало художественных фильмов, которые вскрывали бы сущность современного империализма, помогали разоблачению идеологического противника».

Со времени принятия постановления, ставшего перспективной программой жизнедеятельности нашего кинематографа, положение стало заметно меняться: сегодня международная политическая тема заняла весомое место в тематических планах центральных и республиканских киностудий, в последнее время художественные фильмы, посвященные острым проблемам современной международной политики, идеологической борьбе двух систем перестали быть репертуарной редкостью, расширилась их проблематика и география. «ИК» уже писало о таких картинах этого ряда, как «Победа», «Европейская история», «Тайна виллы «Грета», «Две главы из семейной хроники»...

В минувшем году наши центральные и республиканские киностудии выпустили несколько картин, основанных на материале современной международной жизни, взятом в актуальном идеологическом и контрпропагандистском ракурсе; они повествуют о прямых столкновениях советских людей, наших современников, с идеологическими противниками, их противоборстве с различного рода идеологическими диверсиями и провокациями. Картины эти неравноценны в идейно-художественном отношении. Скажем прямо, что многие из них не лишены существенных творческих просчетов. Тем более ценен опыт других, содержащих весомые и убедительные творческие решения. Одним словом, эти фильмы заслуживают трезвого и доброжелательного критического изучения, если помнить об актуальности того среза сегодняшней политической реальности, который избран здесь предметом художественного изображения.

●

Лежащие в основе фильма «Две версии одного столкновения» события подсказаны суровыми и жесткими реалиями сегодняшней политической действительности, хотя и не повторяют буквально ни один из международных инцидентов, сообщениями о которых полна мировая печать.

В международных водах столкнулись советское судно «Березина» и американский нефтеналивной танкер «Уайт стар». Танкер затонул, в огне и океанских волнах погиб почти весь экипаж. Кто виноват в этой трагедии и как она могла произойти? Американская сторона обвиняет в случившемся нашего капитана, предъявляет многомиллионный иск за гибель судна и нефти. Реакционная пресса справляет очередной пропагандистский шабаш, газеты пестрят истерически взвинченными заголовками: «Советы обвиняются в преступлении на море», «Мир полон гнева перед ужасающей акцией русских», «Остановить русских на всех океанах!» В качестве «ответной реакции» в одном из американских портов арестован советский туристский теплоход...

В этой атмосфере искусственно нагнетаемого недоверия и предвзятости юрисконсульту советского пароходства Екатерине Кравченко предстоит выяснить и неопровержимо обосновать перед американским судом истинную версию случившегося: столкновение было хладнокровно задуманным преступлением, осуществленным хозяевами судоходной компании в сговоре с сотрудниками ЦРУ — первые надеялись поправить таким образом свое пошатнувшееся финансовое положение, рассчитывая на получение крупной страховки и компенсации, вторые жаждали политически дискредитировать Советский Союз.

Оказавшиеся в центре авторского замысла события заключали в себе по крайней мере две различные возможности их сюжетно-жанровой трактовки. На этой основе можно было создать произведение, политический пафос которого раскрывался бы не в прихотливой вязи детективно-приключенческой интриги, а в исполненных глубокого и напряженного драматизма прямых идейных столкновениях психологически объемных, детально разработанных характеров, выражающих противоборство двух непримиримых мировоззрений. Однако с не меньшим основанием можно было сосредоточиться как раз на детективно-приключенческой разработке сюжета, выдвинув на первый план историю расследования истинной подоплеки гибели американского танкера и противоборства героев с аген-

---

«ДВЕ ВЕРСИИ ОДНОГО СТОЛКНОВЕНИЯ» Сценарий В. Авлошенко, Ю. Гаврилова. Постановка В. Новака. Оператор В. Авлошенко. Художник М. Безчастнов. Композиторы И. Вигнерс, А. Грива. Звукооператор В. Богдановский. Одесская киностудия, 1985.

тами ЦРУ, стремящимися этому расследованию помешать.

Авторы попытались реализовать именно вторую возможность. Понятно, что и в структуре событийного сюжета, хотя и не с той мерой психологической углубленности, которая доступна социально-психологическому роману или драме, необходимо все же достаточно выразительно очертить характеры персонажей, а поскольку речь идет о сюжете не просто событийном, но детективном, нужно показать героев, во всяком случае тех, кто ведет расследование, людьми, умеющими думать, размышлять, анализировать сложную обстановку. Ведь поиск истины труден и требует не только моторных, но прежде всего интеллектуальных усилий. Полагаю, что авторы фильма отдавали себе отчет в такого рода необходимости: положение-то общеизвестное. И все же именно в сфере выразительности, яркости, полноты обрисовки характеров фильм оказался крайне неровен, непоследователен, уязвим.

Героиню фильма, юрисконсульта пароходства, специалиста по международному морскому праву Екатерину Семеновну Кравченко сыграла в фильме хорошая актриса Ж. Прохоренко. Знакомые черты современной деловой женщины — энергичность, решительность, целеустремленность, чувство собственного достоинства — актриса мягко оттенила смешливостью, добродушно-лукавым кокетством, что делает образ живым, естественным. Но сценарий и режиссура напрочь лишили актрису возможности показать свою героиню в преодолении трудных ступеней поиска истины, в напряженных размышлениях, может быть, в моменты сомнений, внутренних споров с самой собой. Энергичная и решительная Екатерина Семеновна находит ответы на самые мудреные вопросы без заметных душевных и интеллектуальных усилий. Едва капитан «Березины» Лосев высказывает смутную тревогу по поводу необъяснимо длительного продвижения американского танкера из порта погрузки до места катастрофы, как у Кравченко уже готова абсолютно верная разгадка: «Уайт стар» наверняка заходил в какой-то порт, чтобы продать там нефть, за которую теперь хозяева компании требуют компенсации. Да и место совершения этой хитроумной авантюры Екатерина Семеновна вычислила с необыкновенной легкостью — стоило ей только отбить телеграфные запросы во все расположенные по предполагаемому пути следования танкера порты... Лосев утверждает, что в момент столкновения видимость была крайне низкой из-за тумана. Однако по данным службы погоды тумана в тот день в районе катастрофы не наблюдалось. Казалось бы, это противоречие должно предельно осложнить расследование, но и тут в руках Екатерины Семеновны с почти молниеносной быстротой появляется заключение экспертизы, согласно которому в районе столкновения «присутствовали аэрозольные образования, сократившие дальность видения»... И в общем-то никаких иных затруднений на пути обоснования своей версии Екатерине Семеновне преодолевать не придется. Правда, мы увидим, как уже в Нью-Йорке героине удастся, ловко перехитрив опытных агентов ЦРУ, заполучить важное для судебного разбирательства вещественное доказательство, изобличающее исполнителей преступной провокации. Но тут она проявит не талант юриста, кропотливо, вдумчиво распутывающего сложнейшие хитросплетения лжи во имя установления истины, а скорее, свойственную ее натуре решительность и житейскую, может быть, чисто женскую сообразительность... Короче говоря, несмотря на интересную, профессионально четкую игру актрисы, содержательный потенциал образа реализован «усеченно», неполно.

Из-за драматургической бедности роли капитана «Березины» Лосева в трудном положении оказался актер Н. Олялин. Артисту не остается ничего иного, как добросовестно портретировать внешний облик молчаливого, сурово мужественного героя, знакомого по многим его прежним работам. Но здесь эти черты и впрямь чисто внешние, ибо Лосев предстает на экране человеком душевно вялым, пассивным, потерянным. На протяжении фильма у него нет ни одного сколько-нибудь заметного, существенного в сюжетном отношении поступка, действия, реплики. Когда данные метеосводки ставят под подозрение правдивость его показаний о плохой видимости в момент столкновения, капитан молчит, ни словом не пытаясь отстаивать свою правоту, в Нью-Йорке он тоже продолжает молчать и только тоскливо признается Екатерине Семеновне, как ему хочется домой. Апогеем бездейственности капитана, его полной отключенности от происходящего становится сцена в номере нью-йоркской гостиницы, когда американский адвокат Богарт, заподозрив, что в переданном с посыльным пакете спрятано взрывное устройство, толкает Екатерину Семеновну на диванчик и, как говорится, закрывает ее своим телом. Тревога, однако, оказывается ложной, и сцена завершается смехом и игривой репликой героини: «Ну, и долго же вы намерены так на мне лежать? Мне же неудобно... и потом мы с вами не одни!..» На мой взгляд, если эта сцена и комична, то не по причине довольно безвкусного обыгрывания тривиальной двусмысленности, а благодаря тому, что третий участник сцены — капитан Лосев — во время всех этих криков, возни, смеха остается непроницаемо погруженным в себя, абсолютно неподвижным и безгласным. Разумеется, этот комический эффект возникает помимо авторского намерения...

С более интересным драматургическим материалом пришлось иметь дело И. Горбачеву, сыгравшему в фильме американского адвоката Юджина Богарта, приглашенного советской стороной в качестве защитника на процессе. Правда, роль Богарта в победе истинной версии столкновения на суде не слишком ясна — ведь сам процесс на экране не показан. И все же фигура адвоката-бизнесмена, готового делать дело лишь в том случае, если у него есть уверенность в его финансовой выгодности, но человека субъективно честного, отвергающего антикоммунистическую предвзятость, в целом получилась достаточно живой, убедительной. Правда, не могу согласиться с критиком «Советского экрана», считающим, что сценаристы дали актеру «сочный, остроумный текст». Не вижу ни «сочности», ни тем более остроумия в том, что Богарт — большой знаток и любитель крепких русских выражений — некоторые уморительно перевирает («Черт бы тебя подобрал»), а иные, очевидно, наиболее любимые, произносит даже без акцента («Мать вашу так!»). Это не остроумие, а расхожий шаблон, знакомый по многим плохим фильмам и пьесам, где «положительный» иностранец непременно должен смешно, но «мило» коверкать русские слова.

Увы, в пристрастии к речевым штампам авторы фильма достаточно щедры и последовательны. Капитан-итальянец, конечно же, восклицает «О мама миа!», американский мальчишка-радист обращается к советскому капитану с панибратски небрежным «Привет, кэп!», Екатерина Семеновна, имея в виду провокационную возню вокруг процесса, говорит, что «делом занялись парни из Лэнгли», ну и так далее...

Шаблонностью грешит, однако, не только речь персонажей — поверхностны, вторичны, сотканы из приевшихся кинематографических шаблонов очень многие эпизоды на советском теплоходе «Академик Соболев»

и в Нью-Йорке. Основные события развертываются тут вокруг сделанной радистом танкера Питом магнитной записи, свидетельствующей об истинной причине катастрофы. Считая себя обиженным при расчете за соучастие в преступлении, Пит пытается шантажировать своих хозяев, а когда это дело не выгорает, решает запродать пленку русским. Перипетии неудачного шантажа и последующая борьба за обладание пленкой между юрисконсультом советского пароходства и «парнями из Лэнгли» занимают добрые две трети фильма. К событиям на теплоходе подключена также белокурая красотка Нэнси, сотрудница ЦРУ, приставленная к Питу под видом случайной подружки. Радистом на «Соболеве» служит сын Екатерины Семеновны Виктор. И вот, чтобы скомпрометировать ее накануне процесса, белокурая Нэнси успешно разыгрывает провокационный спектакль, в итоге которого сын советского юрисконсульта уличен в попытке изнасилования американской туристки... Все эти поверхностно и приблизительно решенные фабульные хитросплетения авторы не забывают сдабривать еще музыкальными и зрелищными допингами. Так, в течение продолжительного времени зрителю предлагается слушать песенку, исполняемую Питом и Виктором на английском языке под аккомпанемент банджо (между прочим, владеющий английским зритель услышит, что речь в песенке идет о «мостах из человеческих рук», о мире, который нужно «узнать и сохранить», о необходимости «объединиться». Что имели в виду авторы картины, показывая столь трогательное единение подонка Пита и юного советского моряка, для меня остается тайной за семью печатями!). Так, переодеваясь в каюте, Нэнси достаточно подробно демонстрирует завидные достоинства своей фигуры, а затем в зверской драке с Питом и мастерское владение приемами каратэ...

Шаблонности характеристик персонажей, поверхностности драматургических решений сопутствует приблизительность, небрежность, аляповатость в изображении «заграничных» пейзажей и интерьеров. В сценах, происходящих в порту некоей экзотической приморской страны, в глаза лезут явно сухумские пальмы, нью-йоркские «стриты» не слишком-то и скрывают свое одесское происхождение, в экстерьерах нью-йоркского отеля без труда опознается столь полюбившийся кинематографистам, снимающим фильмы из западной жизни, московский Центр международной торговли... Но ведь сегодняшний зритель, даже и не выезжавший за рубеж в служебную командировку или туристическую поездку, ежедневно «бывает» за границей благодаря телевидению и, конечно, отлично знает, как выглядит настоящий, а не бутафорский Нью-Йорк или любой другой крупный зарубежный город, его обитатели, архитектура, ландшафт. Поэтому бутафория и приблизительность визуальных образов способны породить у него сомнение в правде показанных на экране характеров и событий, даже если они разработаны более убедительно, чем в фильме «Две версии одного столкновения».

Понятно, не каждая съемочная группа получает возможность снимать натуру там, где происходит действие фильма. Тем больше технической и художественной изобретательности, чувства меры и вкуса нужно проявить кинематографистам, чтобы приблизительностью экранных решений не измельчить и не скомпрометировать ответственную политическую тему.

«Две версии одного столкновения», на мой взгляд, огорчительный пример картины, прикрывающей актуальностью политической темы отсутствие интересного творческого замысла. Я посчитал возможным столь подробно остановиться на этом фильме лишь

потому, что характерные для него надуманность и шаблонность фабульных решений при поверхностной разработке характеров, может быть, не так демонстративно, но заявляют о себе и в других лентах.

К актуальному материалу современной политической реальности обратились и авторы фильма «Канкан в Английском парке». Причем материал этот, который не раз становился предметом литературы и публицистики, в том числе и экранной, кажется, ни разу не находился еще в центре внимания игрового кино. Речь идет о деятельности подрывных радиоцентров, где под идеологическим и политическим руководством и финансовой опекой западных спецслужб и, прежде всего, американской разведки представители реакционных эмигрантских кругов ведут с помощью клеветы и инсинуаций оголтелую идеологическую войну против социалистического мира, отравляя международную атмосферу ядом антисоветизма и антикоммунизма. Действие фильма происходит в одном из самых крупных подрывных радиоцентров — «Свобода», расположенном в районе Английского парка в Мюнхене...

Молодой киевский поэт Максим Рутковский не вернулся на родину из туристической поездки по ФРГ. После длительных проверок и пересыльного лагеря он приезжает в Мюнхен к своему двоюродному брату Юрию Синишину — эмигранту во втором поколении, преуспевающему владельцу нескольких мюнхенских ресторанов. Синишин, человек влиятельный, со связями (в частности, с американской разведкой), берется помочь Максиму устроиться на радиостанцию. На вилле Синишина Максим впервые знакомится со своими будущими сослуживцами по украинской редакции. Среди них — желчный старик Сопеляк и его жеманная супруга, уверенная в том, что «русские ненавидят нашего Шевченко за его гениальность»; облаченный в цивильное платье тихий, благообразный священник Кочур из религиозного отдела; один из самых доверенных сотрудников редакции, автор националистической истории Украины профессор Робак, со вкусом и профессиональным красноречием разглагольствующий о «конце эры идеологии»; совсем еще недавний киевлянин Брудов, оказавшийся в Мюнхене после того, как дома «чуть не попался на «самиздате», и теперь упоенно изрекающий пошлости, почерпнутые в писаниях самых вульгарных критиков марксизма, и многие другие — те, кто, разными путями и в разное время став эмигрантами, ныне зарабатывают на жизнь клеветой на Родину. Все эти внешне вполне респектабельные господа как будто бы не ведают сомнений в праведности своего существования и реальности своей духовной независимости. Но эта их самодовольная, демонстративная респектабельность насквозь иллюзорна. Совсем не так спокойно уверенны и безмятежны эти люди, как они хотят показать. Многих из тех, кто постарше, гнетет нечистая совесть, отягченная предательством, неправедно пролитой кровью. Мы узнаем, что тихий, благообразный «пан отче» Кочур, сотрудничая с фашистами, предал и обрек на смерть любимую девушку, партизанскую связную. Что в желчной раздражительности Сопеляка — не только горечь сознания бездарно прожитой жизни и сжигающая зависть к более расторопным и удачливым коллегам, но и гнетущее душу прошлое, которое, конечно же, не могло быть безгрешным у бывшего курсанта немецкой диверсионной школы... Му-

---

«КАНКАН В АНГЛИЙСКОМ ПАРКЕ» (по мотивам романа Ростислава Самбука «Горький дым»)

Сценарий Р. Самбука, В. Пидпалого. Постановка В. Пидпалого. Оператор В. Верещак. Художник А. Добролежа. Композитор В. Назаров. Звукооператор Ю. Каменский. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1984.

ки совести едва ли ведомы Даниилу Робаку, скрывающему под солидной внешностью маститого ученого злобное и жестокое фашистское нутро, но и он ведь страшится, что станет известно о его кровавых деяниях в оккупированном нацистами Львове, где в составе спецотряда «Нахтигаль» Робак истреблял украинскую интеллигенцию...

Не потому ли сникли, словно нырнув в потаенную мрачную темень своих нечистых душ, многие из гостей Синишина, глядя, как на домашней эстраде юная танцовщица в украинском национальном костюме раздевается под музыку. То, что поначалу могло показаться зачином народного танца, оборачивается заурядным бесстыдным стриптизом. Лаконичный и острый кинематографический образ растерзанного, цинически и глумливо искаженного народного, национального духа! Не стал ли для всех этих «национальных патриотов» дух украинской нации, о котором они горазды так велеречиво и пространно говорить, лишь яркой декоративной одежкой, которую так легко сбросить, бешено канканируя под музыку, заказанную и оплаченную истинными хозяевами респектабельного здания в мюнхенском Английском парке?

Выразительно очерченные в фильме фигуры участников «канкана» — то зловещих, как Робак (Р. Янковский), то потерянных, выбитых из колеи, подобно Сопеляку (Г. Стриженов), достаточно красноречиво воплощают духовный крах современной буржуазной националистической эмиграции с неистовостью ее злобного антисоветизма, но и с внутренней ее смятенностью, сомнениями и разладом.

В отличие от предыдущего фильма «Канкан...» подчеркнуто документален в изображении «среды обитания» персонажей — образ этой среды органично вобрал пейзажные кадры, репортажно снятые на улицах Мюнхена и в его окрестностях, да и в декорациях, реквизите, костюмах ощутимо последовательное стремление к жизненной достоверности.

Почему же фильм оставляет ощущение неудовлетворенности? Наверное, прежде всего, причина и тут в драматургии картины, чьи очевидные просчеты отозвались поверхностностью, неубедительностью многих режиссерских решений. Меня, к примеру, не убедила показанная на экране драматическая история молодого диктора украинской редакции. Его терзает мучительный стыд за ту ложь и клевету, которыми он ежедневно отравляет эфир, стоя перед дикторским пультом, он с ужасом сознает всю тяжесть своей вины перед оставшейся на родине матерью, односельчанами. Это приводит к нервному срыву, может быть, к помешательству и завершается трагической гибелью, организованной преследующими его сотрудниками службы безопасности радиостанции. Конечно, подобная драматическая ситуация вполне реальна, но она нуждалась в более тонкой и углубленной экранной разработке — и сценарной и режиссерской. В фильме эта драматическая история решена слишком внешне — на форсированной истерике жестов и исступленных криков, бурной динамике преследования и т. п., что придает эпизодам привкус мелодраматизма, дурной театральности.

Туманно расплывчат и загадочен образ некоего старожила мюнхенской эмиграции Саввы — этот бывший бандеровец, мучимый ужасными видениями совершенного им убийства, утоляет свою больную совесть благотворительностью: Савва взял на воспитание и вырастил девочку-сироту, а теперь вот из чувства сострадания женился на молоденькой танцовщице, избитой полицией за участие в какой-то демонстрации и впавшей в тихое помешательство. Почему авторы фильма осеняют кающегося бандеровца ореолом благостности и кротости, я не понял. Возможно, в рома-

не, по мотивам которого поставлен фильм, это обосновано более подробно и обстоятельно, чем в фильме: здесь все неясно. Думаю, буду не одинок, признавшись, что очень мало уразумел в поведанной с экрана истории с избиением Максима оуновцами и еще меньше — в прихотливом клубке событий, связанных с полученным директором украинской редакции предложением купить от имени некоего Лакуты списки бандеровской агентуры, действовавшей на Украине в годы войны, с попыткой директора убить Лакуту, с вмешательством в эту историю агентов ЦРУ. Восприятие затруднено потому, что эти сюжетные линии, очевидно, невнятно прописанные, и режиссерски поставлены стандартно, поверхностно, с ориентацией на штампы западных детективов. Здесь немало зверских избиений и изощренных драк, таинственных диалогов, озадачивающих деталей (вроде обретшего вдруг дар речи глухонемого станишинского телохранителя). Детали не помогают, а мешают вникнуть в суть происходящего на экране.

И все же основной просчет фильма связан с образом главного героя — Максима Рутковского. Уже в первом эпизоде картины — в пересыльном лагере, где статный, красивый, с открытым и умным лицом Максим (Т. Спивак) ловко повергает наземь двух отпетых головорезов, пытавшихся ограбить несчастную старуху,— мы понимаем, что перед нами герой, и герой положительный. И дальше — во время проверок и допросов с пристрастием, которые учиняет предполагаемому новому сотруднику украинской редакции шеф службы безопасности, и потом, наблюдая действия Максима в радиоцентре, наша уверенность в том, что Максим не тот, за кого себя выдает, а скорее всего советский разведчик, все более крепнет. Однако авторы фильма не спешат окончательно «раскрывать» своего героя. Только в предфинальной сцене, когда Максиму удается настолько войти в доверие к руководству радиоцентра, что он получает доступ к секретному архиву особо ценных информаторов украинской редакции,— только тогда авторы поставят все точки над «i» и на крупном плане героя прозвучит его закадровый голос: «Итак, первый шаг сделан... Сейчас главное — не зарваться! Боже, как хочется на Родину!»

...Казалось бы, можно и так — вроде бы такое решение способно активизировать зрительский интерес, создать дополнительное драматическое напряжение. Этого — увы — не происходит. Зритель-то ведь предложенную ему авторами игру разгадывает с первого кадра, потери же оказываются весьма существенными: мы вынуждены воспринимать и оценивать героя исключительно через поступки, внешнее поведение и лишены возможности проникнуть в его внутренний мир, сопереживать его мыслям и чувствам.

Конструирование образа с помощью несвойственных нашей традиции норм поведения сказалось в навязанных герою чертах «суперменства». Слишком легко, с налету одолевает он стоящие на его пути препятствия, слишком уж кинематографична его неизменная победительность во всех жизненных сферах. На вечере у брата он знакомится с Терезой, секретаршей директора украинской редакции, и уже при следующей встрече между ними происходит то, о чем в монтажном листе скупо, без затей, но очень деловито сказано следующее: «Рутковский подходит к Терезе... обнимает... кладет на диван». Интимное сближение с секретаршей поможет Максиму получать ценную информацию. Конечно, такой драматургический ход облегчает герою достижение его целей, но ведь очень уж этот ход наивен — на должности секретаря одной из редакций подрывного радиоцентра, конечно же, не мог находиться человек, не прошедший

соответствующих проверок и на деле не доказавший свою политическую лояльность, и цеэрушник Лоузен непременно заставил бы Терезу шпионить за любовником. Между тем Тереза на экране предстает просто красивой, обаятельной женщиной, пребывающей как бы вне политики. Она вызывает горячую симпатию не только у героя, но, похоже, и у авторов фильма.

Все эти и подобные им неубедительные, художественно слабые решения, пожалуй, объясняются желанием авторов сделать картину занимательной, зрительски привлекательной. Разумеется, картина на политическую тему обязана быть и занимательной, и увлекательной. Но добиваться занимательности, используя банальные приманки не лучших, как правило, образцов западного детективно-приключенческого фильма,— занятие крайне неплодотворное.

Мне представляется неверным, односторонним стихийно сложившееся убеждение, будто детективно-приключенческая трактовка политической темы является если и не единственно возможной, то, во всяком случае, наиболее эффективной. Возможно, убеждение это сформировалось под впечатлением заслуженного успеха некоторых прогрессивных политических картин западного и, в частности, итальянского кино. Да и у нас в этом смысле есть достаточно богатый опыт — от «Подвига разведчика» и «Мертвого сезона» до «Семнадцати мгновений весны». Однако политические аспекты современной международной жизни настолько многообразны, что ограничивать их художественное воплощение детективно-приключенческими рамками — значит обеднять реальность. Нужны поиски новых жанровых и стилевых решений, отвечающих характеру, структуре конкретного политического материала, конкретной художественной задаче.

Из фильмов последнего времени таким поиском, как мне показалось, отличается картина киевских кинематографистов «Мы обвиняем», повествующая об известном «деле Пауэрса» — пилота американского разведывательного самолета «У-2», сбитого над нашей страной 1 мая 1960 года.

Задуманный в недрах ЦРУ и подготовленный под непосредственным руководством тогдашнего шефа американской разведки Даллеса, полет Пауэрса был рассчитан на получение важных разведывательных данных, а в случае его неудачи — на ухудшение отношений между СССР и США. «Дело Пауэрса» получило широкий международный резонанс, вызвало гневное возмущение прогрессивной мировой общественности провокационной, подстрекательской политикой Соединенных Штатов...

Сюжетное развитие фильма строго следует документальным свидетельствам и восстанавливает ход реальных событий. Показано, как Даллес и его сотрудники готовят шпионскую операцию, как подбирается кандидатура исполнителя, показан и сам полет и его бесславное завершение — поражение самолета ракетой нашей ПВО, приземление Пауэрса на парашюте вблизи одного из уральских сел, его арест, допросы, свидание с приехавшими в Москву женой и родителями, открытый судебный процесс в Колонном зале Дома Союзов... Фильм воспроизводит все эти документированные события средствами игрового кино, в его образном строе широко и многообразно использованы материалы советской и зарубежной кинохроники — и той, и еще более отдаленной поры. Так, игровые эпизоды судебного процесса монтируются с кадрами хроники, снятой нашими до-

---

«МЫ ОБВИНЯЕМ»
Сценарий Б. Антонова, И. Менджерицкого. Постановка Т. Левчука. Оператор Э. Плучик. Художник В. Агранов. Композитор Е. Станкович. Звукооператор Ю. Рыков. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1985.

FOLIES BERG
NEW-YOR

кументалистами в августе 1960 года в Колонном зале. В эпизод осмотра Пауэрсом останков его самолета, выставленных в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького, включены хроникальные кадры этой экспозиции, на которых снят и сам Пауэрс... Образы реальных государственных деятелей, имевших прямое отношение к делу Пауэрса,— Даллеса, президента Эйзенхауэра, Генерального прокурора СССР Руденко — созданы здесь не только усилиями актеров, но и с помощью кинохроники. Характеризуя Эйзенхауэра, авторы вводят в фильм хроникальные кадры посещения Эйзенхауэром Москвы во время войны. В один из моментов развития актерского образа Руденко на экране появляются хроникальные кадры, запечатлевшие его знаменитую обвинительную речь на Нюрнбергском процессе...

Конечно, различие документально-хроникальной и постановочно-актерской фактур ощутимо, но ведь никто в данном случае и не пытается выдавать игровые сцены за хронику, наоборот, контрастность двух этих взаимодействующих в фильме фактур использована как выразительное средство. Игровой и хроникальный материал не спорят, а дополняют друг друга, обогащая образный строй фильма новыми оттенками смысла, углубляя содержательную емкость картины. Это, конечно, не изобретение авторов, тот же принцип, как известно, положен в основу фильма «Победа». Однако мне кажется, что там порой возникало ощущение диссонанса между подлинностью хроникальных кадров и чрезмерной условностью некоторых актерских сцен. В фильме украинских кинематографистов этого диссонанса нет или почти нет, поскольку игровые эпизоды в основном сняты достоверно, без постановочных «пережимов» и актерского наигрыша.

В сложной документально-художественной структуре фильма «Мы обвиняем» при всей смысловой и эмоциональной значимости документально-хроникального начала доминирующее положение занимает все же начало художественное. Тут я прежде всего имею в виду впечатляющий образ Генерального прокурора СССР Романа Андреевича Руденко. Не будь этот образ живым, человечным, психологически достоверным, картина могла бы остаться на уровне эмоционально публицистического изложения документальных фактов. Фигура Руденко выходит на первый план, концентрируя позитивный гуманистический смысл, политический пафос образа. С. Яковлев рисует образ человека душевного, мягкого, раздумчивого, умеющего внимательно и сочувственно слушать собеседника; непреклонного, жесткого, резкого, когда речь идет о защите интересов советских людей, интересов мира. Совсем не просто пробиться к сознанию Пауэрса, сломить броню воспитанных всем образом его жизни предубеждений, предвзятости, недоверия. Во время длительных допросов Пауэрса Руденко обращается к логике правды, к логике человечности и заставляет его душевно приоткрыться. Пусть впоследствии окажется, что раскаяние Пауэрса было неполным и даже не совсем искренним, но хотя бы на время он все же приблизился к осознанию той катастрофической опасности, которую таил в себе его шпионский полет для судеб мира, ощутил истинную меру своей личной вины и ответственности.

В целом образ Пауэрса (Р. Сабулис) выразителен, в нем есть внутренняя эволюция, ощущение напряженности внутренней жизни. Психологически и социально достоверны скупо очерченные фигуры родителей (К. Тренцис и Э. Радзиня), от сострадания к судьбе сына поднимающихся к пониманию ответственности каждого рядового человека за мир на земле. Интересен

и образ жены Пауэрса (М. Мартинсоне) — женщины эгоистичной, холодно расчетливой, которая хладнокровно подсчитывает баланс убытков и возможных прибылей в случае длительного тюремного заключения, ожидающего ее мужа...

Все ли удалось в этой интересной картине? Наверное, нет. Мне, к примеру, кажется, что художественная выразительность фильма страдает от обилия закадрового дикторского текста. Столь же широкое обращение к закадровому слову можно увидеть, пожалуй, лишь в таких оригинальных произведениях документальной публицистики, как «Битва за нашу Советскую Украину» или «Обыкновенный фашизм». Но в документальном фильме закадровое слово если и не единственное, то, во всяком случае, иногда ничем не заменимое средство выражения авторского, личностного начала. В картине художественной потребности в столь широком использовании закадрового слова не возникает. Понятно, что в таком фильме, как «Мы обвиняем», включающем большой объем документального исторического материала, обращение к закадровому слову вполне обоснованно. Хорошо, когда благодаря дикторскому комментарию мы получаем дополнительные сведения о политических обстоятельствах показанных на экране событий, о содержании и деталях документальных кадров. Хотя, как мне кажется, и здесь авторы могли бы быть менее многословны. И очень плохо, когда во многих сценах с Пауэрсом диктор пространно сообщает нам о его внутреннем состоянии, рассказывает, о чем он в данный момент думает, какие испытывает чувства. Естественное для художественного фильма раскрытие внутреннего мира в визуально воплощенном драматическом действии, в игре актера вытесняется тут чисто литературным приемом словесного рассказа об этом внутреннем мире. В результате многие сцены с Пауэрсом воспринимаются как серия «картинок» к закадровому тексту. В этих сценах, а их довольно много, образ Пауэрса утрачивает психологическую объемность, становится плоским, иллюстративным.

Однако отмеченные огрехи — издержки творческого поиска на трудном пути синтезирования документального и художественно-игрового начал при экранном воплощении актуального политического материала. В целом же перед нами удачная политическая картина, с публицистической страстностью разоблачающая агрессивную сущность американского империализма и утверждающая идеи мира.

Живым, творческим подходом к кинематографической трактовке актуального материала международной политической жизни отмечен и фильм ленинградских мастеров «Рейс 222». И тут замысел фильма подсказан конкретным политическим событием, обстоятельства которого получили достаточно широкое освещение в прессе. Во время гастролей в Нью-Йорке одного из известных наших сценических коллективов госдепартамент и спецслужбы США предприняли провокационную попытку помешать возвращению на Родину советской балерины, муж которой решил остаться в Америке. Добиваясь этой неблаговидной цели, американские власти в течение трех суток незаконно задерживали вылет советского пассажирского самолета, однако благодаря твердой принципиальной позиции наших дипломатических работников провокационная затея провалилась...

Отталкиваясь от этого действительного события, автор фильма не стремился, так сказать, реставриро-

---

«РЕЙС 222»
Сценарий и постановка С. Микаэляна. Оператор С. Астахов. Художник Е. Урлина. Композитор С. Баневич. Звукооператор Г. Лукина. «Ленфильм», 1985.

Продолжение на с. 33

Из постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР О присуждении Государственных премий СССР 1985 года в области литературы, искусства и архитектуры

Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР, рассмотрев предложения Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, постановляют присудить Государственные премии СССР 1985 года:

...**Алову Александру Александровичу**, народному артисту СССР (посмертно), **Наумову Владимиру Наумовичу**, народному артисту СССР, авторам сценария и режиссерам, **Железнякову Валентину Николаевичу**, заслуженному деятелю искусств РСФСР, оператору, **Черняеву Евгению Александровичу**, заслуженному художнику РСФСР, **Венгеровскому Борису Владимировичу**, звукооператору, **Щербакову Борису Васильевичу**, заслуженному артисту РСФСР, **Белохвостиковой Наталии Николаевне**, народной артистке РСФСР, **Гостюхину Владимиру Васильевичу**, заслуженному артисту Белорусской ССР, исполнителям ролей,— за художественный фильм «Берег» производства киностудии «Мосфильм».

...**Дашуку Виктору Никифоровичу**, заслуженному деятелю искусств Белорусской ССР, режиссеру,— за циклы документальных фильмов «Я из убитой деревни» и «У войны не женское лицо» производства киностудии «Беларусьфильм».

...**Клепикову Юрию Николаевичу**, автору сценария, **Асановой Динаре Кулдашевне**, заслуженному деятелю искусств РСФСР, режиссеру (посмертно), **Векслеру Юрию Абрамовичу**, оператору, **Приёмыхову Валерию Михайловичу**, исполнителю роли,— за художественный фильм «Пацаны» производства киностудии «Ленфильм» (премия за произведения литературы и искусства для детей).

...**Хайту Аркадию Иосифовичу**, автору сценариев, **Резникову Анатолию Израиловичу**, режиссеру, **Назаруку Вячеславу Михайловичу**, художнику,— за цикл мультипликационных телефильмов «Приключения кота Леопольда» производства творческого объединения «Экран» Центрального телевидения (премия за произведения литературы и искусства для детей).

...**Чейшвили Ревазу Бенедиктовичу**, автору сценария, **Шенгелая Эльдару Николаевичу**, народному артисту Грузинской ССР, режиссеру, **Пааташвили Левану Георгиевичу**, народному артисту Грузинской ССР, оператору, **Цхакая Борису Кирилловичу**, художнику, **Такайшвили Сесилии Дмитриевне**, народной артистке СССР (посмертно), **Кахниашвили Василию Ильичу**, заслуженному артисту Грузинской ССР, **Гиоргобиани Рамазу Дутуевичу**, заслуженному артисту Дагестанской АССР, **Сакварелидзе Ивану Николаевичу**, заслуженному артисту Грузинской ССР, исполнителям ролей,— за художественный фильм «Голубые горы, или Неправдоподобная история» производства киностудии «Грузия-фильм».

...**Яковлеву Юрию Яковлевичу**, автору сценария, **Бочарову Эдуарду Никандровичу**, режиссеру, **Шумскому Вячеславу Михайловичу**, народному артисту РСФСР, оператору,— за художественный фильм «Семеро солдатиков» производства Центральной студии детских и юношеских фильмов им. М. Горького (премия за произведения литературы и искусства для детей).

Продолжение статьи М. Власова

вать его средствами игрового кино. Сохранив в картине лишь самые общие контуры написанной самой жизнью драматической фабулы, они не сковывали свою художественную фантазию, разрабатывая характеры, сюжетные перипетии, детали и подробности. И в то же время последовательно и настойчиво пытались добиться иллюзии документальности, подлинности экранного действия. Это сказалось и на особенностях сюжетного развития, включающего множество сцен, кадров, деталей, словно бы случайно, непреднамеренно зафиксированных камерой, и в тяготеющей к документальности пластической характеристике среды (в фильм органично вошли репортажно снятые кадры жизни нью-йоркских улиц, аэропорта Кеннеди), и в подборе исполнителей по типажному признаку.

...Представители госдепартамента задерживают отправку авиалайнера, на борту которого вместе с другими пассажирами находится солистка «Айс ревю» Ирина Панина, требуя, чтобы она, покинув самолет, подтвердила свое желание лететь домой в комнате иммиграционной службы. Советские дипломатические работники понимают, что в этом случае на Панину может быть оказано давление, и отвергают это требование. Собственно сквозная драматургическая пружина сюжета — это перипетии длящихся двое суток переговоров между советскими дипломатами и представителями госдепартамента об условиях, в которых Ирина могла бы, не подвергаясь давлению, публично высказать свое решение. Сцены переговоров драматически напряжены. За подчеркнутой протокольной вежливостью и дипломатическим политесом открывается яростная схватка полярных политических принципов, противоборство правды и лжи, справедливости и насилия, прикрытого демагогическими разглагольствованиями о «свободе личности». И сколько сдержанности, терпения требуют эти ужасающе длительные переговоры, когда, казалось бы, незначительная деталь становится предметом пристрастных обсуждений, когда в ответ на явно провокационную демагогию нужно отвечать с предельной сдержанностью, а принимая решение, «просчитывать» все возможные варианты его последствий. Советским дипломатам приходится иметь дело с сильным противником. Представителю госдепа Майклу Дрейну ни ума, ни воли, ни хитрости не занимать, внешне он неизменно корректен, холодно расчетлив, готов использовать в своих целях малейшую оплошность партнеров по переговорам. Наша победа — это победа принципов правды и справедливости над непомерными амбициями, жаждой получить односторонние преимущества, и как эта победа трудна! «Видимо, нам следует быстрее достигать соглашений»,— с насильственной улыбкой произносит в конце фильма Дрейн, вынужденный признать, что столь тщательно подготовленная провокация потерпела провал. «И не только по таким вопросам», — соглашается советский вице-консул Гордеев...

Драматически напряженные сцены переговоров занимают в фильме относительно небольшое место. Бóльшая часть действия фильма происходит на борту советского авиалайнера — в его пассажирских салонах, помещении бортпроводниц, кабине экипажа... Поначалу камера скользит по лицам пассажиров, никого особенно не выделяя, в фонограмме — случайные обрывки разговоров, отдельные реплики. Здесь точно схвачена всем нам знакомая атмосфера перед взлетом, когда среди не успевших еще приглядеться к соседям пассажиров властвует какое-то неопределенное настроение утомленности и возбуждения: что-то в жизни завершилось, впереди — встреча с домом, сослужив-

цами, Родиной. Постепенно мы начинаем приглядываться, выделяя из массы людей отдельные группы, фигуры, лица... Веселые, разбитные парни с обветренными лицами, рыбаки с траулера, что вел промысел в международных водах, шутливо «подначивают» массивных, непробиваемо спокойных и уравновешенных соседей — спортсменов-тяжелоатлетов... Экспансивная толстуха, явно подавляющая своей неуемной энергией невидного, молчаливого супруга... Начальственного вида мужчина, бросающий вокруг неодобрительно строгие взгляды, будто желая показать, что попал в неподходящее его служебному положению общество... Мальчик лет четырнадцати, украдкой поглядывающий на свою сидящую в другом ряду сверстницу... Двое молодых инженеров, возбужденно обменивающихся впечатлениями, почерпнутыми в заокеанской командировке... Модно одетая женщина с высокомерно замкнутым выражением лица и ее непоседливый сынишка, которого она то и дело одергивает сдержанным, но безапелляционно строгим тоном... Впрочем, всех пассажиров, чьи с выразительным лаконизмом очерченные «моментальные» портреты достойны упоминания, не перечислишь. В этом ряду и не менее характерные, запоминающиеся фигуры командира авиалайнера, бортпроводниц, других членов экипажа... Уже здесь и в ходе дальнейших событий на борту авиалайнера режиссер С. Микаэлян и его творческие сотрудники демонстрируют высокий профессионализм в умении создать на экране ощущение естественно текущей жизни. И здесь и далее они мастерски решают сложную задачу организации выразительных мизансцен в замкнутом пространстве декораций салонов и отсеков авиалайнера.

...В ходе дальнейших событий, которые развернулись на борту самолета, каждый из метко охарактеризованных персонажей получит развитие, обнаружит новые душевные грани. Кроме, может быть, рыбаков с их довольно-таки развязно-настырной контактностью знающих себе цену молодых, здоровых людей, остальные пассажиры поначалу несколько обособлены друг от друга, погружены в свои тревоги и недовольство в связи с неожиданной задержкой вылета. Но когда становится известно о сути развернувшейся рядом драматической борьбы, пестрая масса людей, даже те, кто еще недавно ворчливо сетовали, что вот-де из-за какой-то актрисы приходится сидеть в душном самолете, становятся единым коллективом, ощущая себя прямыми участниками борьбы за честь и достоинство советского человека, попавшего в беду. Когда после изнурительного пребывания пассажиров в осажденном самолете американцы, наконец, разрешают всем, кроме Паниной, перейти в гостиницу при аэропорте, это предложение встречается единодушным отказом. Молча, без лишних слов, поднимаются со своих кресел пассажиры-мужчины, чтобы отразить готовящийся бандитский штурм самолета — частички советской территории...

Не прельстившись разработкой «детективных» возможностей материала, автор фильма отдал львиную долю экранной площади эпизодам в самолете. Это нетрадиционное решение увенчалось, на мой взгляд, успехом. Удалось убедительно раскрыть идейные и нравственные черты, определяющие самое суть характера наших людей — патриотизм, чувство собственного достоинства, коллективизм, готовность вступить в борьбу за правду, справедливость, гуманность — одним словом, то, что является основой, базисом народного духа.

В подборе исполнителей С. Микаэлян, как уже отмечалось, ориентировался на типажность. В фильме, пожалуй, не занят ни один известный актер, и, похоже, большинство испол-

нителей — непрофессионалы. Это позволило добиться впечатления документальности, «несделанности» показанных на экране событий, персонажи вызывают не экранные, как это порой случается, а жизненные ассоциации.

Ориентация на непрофессиональных исполнителей оказалась здесь уместной. Преобладающее число ролей, по сути дела, эпизодические, что не требовало от исполнителей сложной психологической партитуры образов. Выполняя четко поставленную режиссером задачу, они создали достоверные и социально узнаваемые характеры. Этого не произошло, пожалуй, лишь в одном только случае: актер, исполняющий роль мужа Ирины, беспомощно позирует, особенно когда ему приходится заплакать. А жаль — роль-то хоть и совсем крохотная, но в сюжетном отношении достаточно существенная.

Значительно более сложные актерские задачи стояли перед исполнительницей роли героини фильма — Ирины Паниной. Л. Полякова создает образ, сквозь который просматривается конкретная социальная биография. Перед нами бывшая фабричная девчонка, увлекающаяся спортом и через это увлечение пришедшая на профессиональную сцену. Актриса достоверна, когда изображает душевную смятенность, усталость, потерянность Ирины. Однако более сложные состояния ее героини — моменты психологических сломов, процесс вызревания важных решений — удаются ей не всегда.

В целом же картина С. Микаэляна смело осуществляет творческий поиск на одном из важнейших плацдармов современного кино — экранном воплощении актуального материала современной политической жизни.

●

Политических фильмов становится все больше. Похоже, наступило время не только рецензировать отдельные картины, но коллективными усилиями осмысливать накопившийся опыт. Может быть, еще рано формулировать какие-то теоретические обобщения, но поразмышлять над тем, что сделано, понять типологические проблемы нового направления, подумать о возможных путях дальнейшего развития — это дело сегодняшнего дня. Журнал приступил к этой работе, опубликовав статью Р. Соболева «Человек делает выбор» («ИК», 1984, № 11), где не только оценивалось несколько картин, но была предпринята попытка дать определение политического фильма, очертить его идейно-художественные параметры. Разделяю некоторые положения, высказанные автором этой статьи, но кое с чем мне представляется важным поспорить.

Прежде всего имею в виду следующее рассуждение Р. Соболева: политический фильм «обычно строится на столкновении и борьбе в первую очередь п о л и т и ч е с к и х и д е й. Столкновение человеческих характеров, как правило,— производное от главного. Перед нами драмы, где бытовые и психологические коллизии могут быть настолько ослаблены, что персонажи легко превращаются буквально в «рупоры идей». Но это входит в «правила игры», и то, что для обычной драмы почитается смертным грехом, здесь решительных возражений не вызывает» (с. 41).

Думаю, утверждение это весьма уязвимо. Политические идеи в искусстве, как и в жизни, не есть некая бесплотная абстракция, они воплощены в конкретной политической деятельности конкретных людей, личностей, обладающих, естественно, характерами, индивидуальностью. И как раз столкновение и борьба политических идей в искусстве, в том числе и в политическом фильме, обычно выражаются в столкновении и борьбе характеров. Иное дело, что в искусстве возможны решения, когда образ

человека предстает не как характер, а как знак, символ, «рупор» определенной идеи, — это естественно (если иметь в виду политическое кино) для экранного плаката, для фильмов сатирической, памфлетной жанровой окраски, для кинофантастики. Но в кинодраме, киноромане, кинодетективе — наиболее распространенных жанровых «ипостасях» политического фильма — образ человека должен быть не менее жизненным, психологически достоверным, чем в фильмах любой другой проблемно-тематической группы. Так что едва ли прав Р. Соболев, полагая, будто изображение борьбы идей вынуждает авторов политических картин «отказываться от возможности пользоваться психологическим инструментом...» (там же).

Сравнивая далее телевизионную публицистику, посвященную темам международной политики, и политический игровой фильм, критик задается вопросом: не создает ли телевидение немалые трудности развитию политического фильма, обрушивая на современного зрителя лавину политической информации? Может быть, в этих условиях игровые политические фильмы становятся ненужными? Нет, справедливо полагает автор статьи, они нужны — хотя художественное кино и не способно состязаться с телевидением в оперативности политической информации, оно выполняет свои особые задачи. Соображение справедливое, однако в чем же, по мнению Р. Соболева, заключаются эти задачи? «Игровой фильм, — читаем в статье, — преобразует и подает зрителю даже известную ему политическую информацию в художественных образах, которые воздействуют не только на разум, но и на чувства» (с. 42). Но разве телевизионная публицистика воздействует только на наш разум? Разве восприятие сюжетов, включенных в программы «Время», «Сегодня в мире», «Международная панорама», не возбуждают, и нередко очень сильно, сферу наших чувств? Значит, дело не только в том, что игровой политический фильм возбуждает наши чувства. «Свои» задачи художественный фильм на политическую тему выполняет лишь в том случае, если положенная в его основу «политическая информация», то есть определенное политическое событие, реальная ситуация идейной борьбы, становится предметом художественного исследования, если материал политической жизни раскрывается в живой целостности социальных, психологических, нравственных аспектов. «Обычно» и «прежде всего» искусство делает это, живописуя характеры.

Думаю, что представление о том, будто политический фильм крайне ограничен в возможностях психологического анализа, не способствует его развитию. Было бы печально, если бы создатели политических картин восприняли такие критические суждения как руководство к действию. Опыт советского политического фильма, в том числе и тех четырех картин, критическому разбору которых посвящена настоящая статья, подсказывает совсем иные ориентиры. Опыт этот свидетельствует о том, что художественно слабое, неубедительное воплощение политической темы, как правило, связано с поверхностным, шаблонным, худосочным решением образов персонажей, тогда как художественный успех — это прежде всего успех в сфере разработки характеров. Конечно, мера психологической углубленности и детализации характеров может быть весьма различной, она диктуется особенностями жизненного материала, жанром, стилевыми пристрастиями художника. И все же в любом случае художественного успеха невозможно достичь, не создав в фильме систему психологически достоверных человеческих образов, будь то герои политической драмы, политического романа или политического детектива.

Андрей ПЛАХОВ

Человек в пути

Разборы и размышления

Вроде бы сюжеты картин, сделанных на разных студиях и в общем-то произвольно взятых из кинематографического потока, прочными нитями связаны с повседневным опытом, делами и заботами наших современников. То здесь, то там мелькнет упоминание об их трудовых заслугах, о профессиональной компетенции и преданности своей работе. И мы не склонны с ходу упрекать авторов за то, что все это присутствует скорее на словах, на периферии сюжетов, по существу оставаясь за кадром. Посмотрим, что же попадает в кадр...

1. Повторение усвоенного и знаки перемен

Кажется, не так уж давно появился в нашем духовном обиходе этот будоражащий, неудобный деловой человек. Сколько было вокруг споров, несогласных доводов! Как хотелось одним видеть в нем эталон положительного героя, противостоящего персонажам, которым свойственны рефлексия и сомнения! Как боялись другие, что деловитость и рационализм — порождения технической эры — приведут к забвению нравственности, чуткости, человечности.

Кинематограф здесь не был первооткрывателем, но он, обладая особого рода массовостью, подхватывал и словно бы доводил до конца общую тенденцию, заявленную литературой и театром, а еще раньше — самой жизнью. Впрочем, персонажи фильмов «Премия», «Человек на своем месте», «Старые стены» внесли в разговор и отчетливо выраженную свою ноту, доказывая, что кино способно иной раз опережать смежные искусства...

Прошло немного времени, и тип персонажа, крайним воплощением которого был инженер Чешков, не то чтобы исчез вовсе, но перестал быть обязательной фигурой так называемой производственной драмы. На смену ему пришли другие характеры, в которых уже не было столь явной полемичности. Однако же сам вопрос — как отпечатываются в структуре личности идеал и практика, социальная активность и нравственные искания — по-прежнему остался на повестке дня, приобретя более общее звучание. Стало ясно: деловой максимализм, если он истинен, есть производное максимализма душевного и в известном смысле проявлен может быть в любой сфере жизни.

Председатель горисполкома Елизавета Уварова («Прошу слова») и юрист Женя Шевелева («Странная женщина») — что между ними об-

щего? Одна целиком в деле, истово вершит свою общественную миссию; другая, добросовестно отработав служебные часы, вкладывает все силы души в поиски личного счастья. Роднит же их интенсивность духовной жизни, отсутствие самоуспокоенности, потребность внутренней работы. Роднит и небоязнь ошибок — они неизбежны в поиске,— отвага выглядеть смешной, нелепой, странной, «не такой, как все». Способность отстаивать идею, не только убеждая, но и жертвуя ради нее порой очень дорогим. С такими нелегко, и страдают от них часто близкие им люди...

Образы спорные, но, безусловно, заметные, соединяющие объемность социального портрета с некоей долей плакатности. И заметим: сколь Уварова преисполнена личных эмоций в работе, столь же деловита, интеллектуальна Женя Шевелева в попытках применить к жизни свой духовный идеал. Одно другого не только не исключает, но словно бы для полноты проявления натуры нуждается во взаимодействии.

Однако же если бы вздумалось свести обеих героинь в пределах одного фильма, стала бы очевидной их личная несовместимость, диаметральная полярность жизненных позиций и моральных принципов.

Сегодня такие эксперименты, где полемичность заложена не в одном герое, а в диалоге равно значимых фигур,— не редкость в кино. В «Послесловии» М. Хуциева герои Р. Плятта и А. Мягкова — оба, в сущности, хорошие люди — пришли словно бы из разных галактик. Неисправимый романтик, для которого нет и не может быть разрыва между «душой» и «делом». И — реалист, прагматик, в жизненной установке которого не было бы ровно ничего дурного, если бы установка эта не лишала его самого ощущения радости и полноты бытия, а это, по мысли режиссера, чревато духовной катастрофой. С другой стороны, романтик, выстроивший для себя свой восторженный мир, уж слишком комфортен в этом своем состоянии. Здесь ли истина, и достижима ли она для тех, кто вошел в жизнь позднее, впитав катаклизмы эпохи не в биографию, а в подсознание?

Чем дальше, тем более кинематограф задумывается о причинах многослойности современного сознания, и это находит отражение в избираемых авторами способах характеристики человеческих типов. Их психологическая поляризация — до того, что трудно поверить в их реальное сосуществование в одном времени-пространстве — ощутима и в фильме Н. Михалкова «Без свидетелей», и в картине Ю. Райзмана «Время желаний». В первом из них Он и Она олицетворяют не только нравственные противоположности, но и полюса психологического вживания в роль: согласно режиссерскому замыслу, М. Ульянов строит ее на жестоком гротеске, И. Купченко тонирует идеально-гармоничный облик своей героини музыкальными и живописными средствами. Игравшая «странную женщину», актриса предстает теперь иной гранью русской интеллигентности: вместо активного поиска — приятие своего жребия, вместо истовости — душевность.

Мы не говорим сейчас о степени художественной убедительности каждого из выведенных типов; охарактеризуем пока саму типологию, которая чаще всего строится по принципу отталкивания от того, что уже открыто и освоено художественным зрением. Причем хотя и здесь неизбежны пересечения с литературой, театром, не будем акцентировать этот момент: важнее понять внутрикинематографическую зависимость новых фигур от предшествовавших.

Эта зависимость может проявляться на уровне драматургии. Например, сценарий «Время желаний» написал А. Гребнев, который в свое время создал с М. Хуциевым такую замет-

ную ленту, как «Июльский дождь». Обе картины предельно социологичны, но если ранее даже очень камерная духовная драма находила объяснение через подробно воспроизведенный фон, «поток жизни», то теперь весьма распространенное жизненное явление — экспансия потребительства — моделируется в отношениях двух персонажей: социология вводится внутрь характера, тесно сопрягается с психологией. Повышается степень обобщения, но возрастает и условность.

Зависимость прослеживается и по линии развития актерского образа: ведь в кинематографе лицо и облик актера несут за собой вполне определенный шлейф представлений. В. Алентова прославилась как эмансипированная женщина из фильма «Москва слезам не верит»: мать-одиночка Катя Тихомирова становилась образцовым директором фабрики (почти цитата из «Старых стен»), а уж потом устраивала свое личное счастье. Героиня Алентовой из «Времени желаний», напротив, стремится реализовать свой незаурядный потенциал в тихой обители супружеского благополучия: проявляя чудеса деловитости, она при этом нещадно деформирует саму идею целеустремленности, сводит свое женское естество и свою личность к превратно понятому самоутверждению. А преемственность актерского исполнения позволяет зрителю наглядно очертить для себя диапазон такого социально-психологического феномена, как «деловая женщина»...

Отсюда уже недалеко до того, чтобы эту процедуру не только зрители, но и сами кинематографисты совершали как бы автоматически. Вариации «странных», «сладких» и «деловых» женщин буквально переполнили экран. В отличие от вышеназванных лент, так или иначе отмеченных авторской индивидуальностью, пропорции здесь произвольно сместились, замысел забуксовал в русле частных мелодраматических перипетий. Точность бытовых примет, тщательно скопированных с реальности, в таком случае уже не спасает.

Здесь приходится напомнить, что герой экрана не есть прямая репродукция того или иного человеческого типа. Герой до конца убеждает, когда он живет в соответствии с внутренней художественной логикой, когда существует на том уровне обобщения, который задан жанром, стилем и мыслью произведения. Порой самые, казалось бы, немотивированные поступки, парадоксальные ситуации говорят о нашей человеческой сущности больше, чем прямые цитаты, наудачу выхваченные из контекста жизни. Это с огромной убедительностью продемонстрировал, в частности, кинематограф Шукшина. Путь, пройденный автором и его героями от Пашки Колокольникова до Егора Прокудина. Фигура Пашки пленяла прежде всего узнаваемостью облика «парня, как все». Образ Прокудина давал основания для важных нравственных уроков, выводимых из его исключительной судьбы.

Яркое своеобразие авторской манеры Шукшина породило стремление к разработке на экране заложенных им традиций. Однако осмыслены они были не всегда достаточно серьезно, попытки внешних подражаний зачастую преобладали над творческим их освоением.

После Шукшина распространился в нашем кинематографе герой из чреды «странных людей» — не очень благополучных, не слишком контактных, заметно чудаковатых. Их играли и Л. Ахеджакова, и Г. Бурков, и Н. Гундарева, и С. Никоненко, и Л. Зайцева... Играли иногда превосходно, но все же за чудинкой героев по большей части не чувствовалось постижения значительных социальных и нравственных процессов, знания глубоких пластов народной жизни. Иной же раз представляемые характе-

ры выглядели попросту надуманными.

Пожалуй, наиболее радикальный поворот претерпели ситуации и персонажи шукшинского толка в фильме «Родня». Н. Михалков и драматург В. Мережко нацелили Н. Мордюкову на то, чтобы довести до крайности конфликт между «абсурдом города» и естественностью приехавшей из деревни героини. Здесь не просто «мать приехала» — здесь вся деревня в своей преувеличиваемой многими нетронутости двинулась в дебри городской цивилизации, в запущенный чьей-то волей механизм, который забыл свое назначение и крутится только для того, чтобы не останавливаться. Удивительно, что при этом обнаруживается и фиктивность, условность исходного противопоставления: главная героиня, агрессивно врывающаяся на танцплощадку и метким ударом «вырубающая» своего непутевого зятя, становится частью всеобщей фантасмагории, охотно подключается к правилам игры. Ирония картины обоюдоостра; зато и мысль о внутреннем родстве явлений столь разного порядка получает художественное оправдание.

После такого поворота очень трудно возвращаться к сюжетам, где, как в фильме В. Меньшова «Любовь и голуби» (по пьесе В. Гуркина), прямолинейно сталкиваются деревенский «наив» с заимствованными из столиц разговорами об экстрасенсах и модных диетах. Злоключения деревенского голубятника Васи, ставшего жертвой курортного адюльтера с «женщиной вамп» из отдела кадров (Л. Гурченко), а потом благополучно возвращенного семье, выглядят достаточно плоско и в смысле нравственного конфликта, и в плане юмора. Фильм выстроен как серия аттракционов, каждый из которых комически утрирует какую-то сторону деревенской жизни: вот преданная супруга (Н. Дорошина) сначала безутешно оплакивает изменщика-мужа, а потом сходится в рукопашной с ненавистной разлучницей. Вот разыгрывают супружеский бенефис С. Юрский с Н. Теняковой: источник комизма — беспробудное пьянство дяди Мити. Жизнь деревни в фильме подана как экзотика, а народ — как неиссякающий источник рвущихся в клочья бытовых страстей. Шебутной идеалист Вася в исполнении А. Михайлова есть лишь упрощенная стилизация под шукшинских персонажей — в нем не ощущается присущего им запаса душевной прочности и личностной самобытности.

Создание характера народного, крупномасштабного — задача для советского искусства первостепенная. Такие герои выше однозначных определений: деловой — душевный, странный — привычный... В таких образах концентрируются созидательные усилия огромных масс людей, но вдохновляющая их идея находит неповторимо индивидуальную оболочку.

И речь идет не только о многосерийных, эпических полотнах, последними из которых были в нашем кино фильмы А. Сахарова «Вкус хлеба» и Р. Чхеидзе «Твой сын, земля», где образы руководителей нового типа создали С. Шакуров (Сечкин) и Т. Чхеидзе (Торели). Эти образы всем своим строем уходят в коренные традиции отечественного кино, но ведь и сами традиции призваны развиваться, получать современное наполнение. В обеих картинах, посвященных широко понятой современности, производство, труд — это вся жизнь людей, вся их судьба, связанная с судьбой целого края, в конечном итоге с судьбой народной. И мы радуемся, когда эпический размах обеспечен крупностью человеческого материала, когда перед нами герой активный, нутром чувствующий нерв сложного сегодняшнего мира, герой, для которого счастливо совпали профессия и призвание, который осуществился в социальном плане.

Но разве в меньшей степени отвечает многим нашим духовным потребностям образ летчика Валико Мизандари по прозвищу Мимино? Он столь же кровно связан с родной землей — с землей Грузии, хотя эта связь обоснована не эпически, а лирически. Картина Г. Данелия «Мимино» — окрашенная юмором притча, жанр, в сущности, философский, но в герое В. Кикабидзе нет ничего абстрактного, он подлинен, узнаваем в каждом жесте, в любом внутреннем побуждении. Этот образ по-своему раздвигает рамки таких понятий, как патриотизм, долг, призвание, они существуют в фильме не декларативно, а в качестве внутренних душевных стимулов, движущих героем.

Или следователь Ганиев из азербайджанской картины «Допрос» режиссера Р. Оджагова — на первый взгляд никакой не герой, а просто честный, порядочный человек. Однако, в сущности, именно профессия позволяет ему с такой силой выявить свои лучшие душевные качества — нетерпимость к злу, к стяжательству, сознательный отказ от личных привилегий. Из процедуры допроса, обостряющей позиции сторон, вырастает нравственный спор, значение которого выходит далеко за рамки частного случая. А криминальная история-расследование оборачивается расследованием социальным и высвечивает грани общественного, гражданского самопроявления личности.

А может быть, в этом как раз и сказался урок «производственной темы», что сегодня мы видим на экране не только ленты «про завод», «про колхоз», «про авиацию» — видим психологические драмы, комедии, детективы, в которых профессия — не графа анкеты, а важнейшая часть жизни, характера, мироощущения героя.

На этом фоне особенно заметно, как блекнет герой, действующий в ограниченном, как бы лабораторном пространстве «чисто производственных» сюжетов (вспомним фильмы «Комиссия по расследованию», «Эхо дальнего взрыва», «Неудобный человек»). Попытки механически следовать канонам «производственного фильма», сводя новизну взгляда к перестановке отдельных акцентов в характерах, вряд ли способны привести к успеху.

Вот что говорит в связи с этим молодой кинодраматург П. Карякин: «Пора деловых людей типа Чешкова отошла в прошлое. Нужна новая степень достоверности. Мне кажется принципиально важным, что в картине «Дублер начинает действовать», над сценарием которой я работал вместе с В. Черных, наш герой в итоге оказался не молодым суперменом, а человеком скромным, по-девичьи застенчивым, что не мешает ему быть в своем деле профессионалом».

Фильм «Дублер начинает действовать» и впрямь показателен. Но сама эволюция героя оказалась возможна ввиду перемены жанрового, эмоционального угла зрения. В картине, поставленной режиссером Э. Ясаном, все немного не всерьез, все напоминает игру по принципу: а что, если бы? Что, если бы целый завод был отдан на месяц в распоряжение молодых специалистов? И хотя подобные эксперименты имели место в действительности, фильм явно тяготеет к направлению, которое кинокритики определяют как социальную сказку или социальную фантастику.

Недалеко от него располагаются и те ленты, где в жизнь героев вмешивается Его Величество Случай. Он, случай, сталкивает людей, выбитых по той или иной причине из жизненной колеи или махнувших на себя рукой, влачащих бесцельное, инерционное существование. Он, случай, заряжает их энергией человеческого контакта, побуждает «влюбиться по собственному желанию» или поверить прекрасной блондинке, и окажется, что все-все в нашей жиз-

ни достижимо, стоит лишь приложить усилия...

Такие счастливые встречи кинематографисты почему-то чаще всего представляют себе в электричке, в метро, на вокзале — словом, когда человек находится в пути. Что же, прием традиционный для искусства и особенно выигрышный в кино: лейтмотивом скольких прекрасных картин становилась дорога! Но, увы, этот же мотив, воспетый в свое время неореалистами, породил не меньшее количество расхожих, типовых моделей. Произросли они и в нашем кинематографе. Попытаемся проанализировать их, не забывая выведенную нами предпосылку: сегодняшний кинематограф тяготеет не столько к прямому воспроизведению жизненных ситуаций и конфликтов, сколько к их жанровой концентрации — в сторону комедии, мелодрамы, театрального остраннения или фантастической гиперболы.

2. Бег на месте

Независимо от жанровой ориентации — иногда и в тех картинах, где в целом соблюден принцип бытоподобия,— «драматургия пути» строится так, что герои оказываются застигнуты во время некоей житейской паузы, когда человек отключен от трудовых забот, но с еще большей интенсивностью ощущает диктующий ритм быта и вместе с тем желание приостановиться, задуматься, в чем-то переосмыслить, скорректировать свою жизнь.

Такая «остановка в пути» позволяет иной раз драматургам и режиссерам полнее, глубже исследовать внутренний мир героев экрана, духовный климат общества. Из фильма, полемически названного «Частная жизнь», мы узнали не только о новой для оставившего свой пост крупного руководителя сфере бытовых, человеческих отношений, но и о том, что же формировало именно такой, во многом характерный для сегодняшнего дня тип личности. И в картине «Послесловие», о которой уже упоминалось, неожиданный визит тестя становился для главного героя, по горло занятого работой над диссертацией, важной вехой приобретаемого опыта, позволял еще раз перепроверить свое жизненное назначение. Эти и многие другие фильмы отраженным светом высвечивали и наши трудовые будни, и борьбу разных нравственных позиций, утверждали активного, мыслящего героя.

Но вот перед нами еще ряд недавних кинолент, персонажи которых попадают в схожие обстоятельства.

Это может быть отпуск — как у тракториста Якова, получившего путевку в санаторий («Если можешь, прости...»). Или неожиданная встреча и задержка на полустанке, мимо которого проезжал с северной стройки симпатичный парень Константин («Ольга и Константин»). Герой ленты «Люблю. Жду. Лена», находясь в сибирской экспедиции, получает вынужденную командировку — нужно встретить на дальней станции невесту своего товарища, ушедшего в тайгу. А Екатерина из фильма «Букет мимозы и другие цветы» просто-напросто, вопреки легенде о ее незаменимости, уходит на пенсию и погружается в проблемы своих домашних.

Вроде бы сюжеты этих картин, сделанных на разных студиях и в общем-то произвольно взятых из кинематографического «потока», прочными нитями связаны с повседневным опытом, делами и заботами наших современников. То здесь, то там мелькнет упоминание об их трудовых заслугах, о профессиональной компетенции и преданности своей работе. И мы не склонны с ходу упрекать авторов за то, что все это присутствует скорее на словах, на периферии сюжетов, по существу оставаясь за кад-

ром. Посмотрим, что же попадает в кадр, на чем держится, как в старину говорили, мораль произведений экрана, каковы складывающаяся на основе зрительских впечатлений картина жизни, узловые противоречия, характеризующий ее нравственно-социальный климат — то, что опять-таки по старинке зовут нравами. Поговорим не столько об отдельных работах, сколько о сумме впечатлений, вынесенных из них, равно как из других лент аналогичного строя.

Удручающе бескрылым зачастую выглядит на экране быт семей, обосновавшихся в городе. Достигнутый комфорт, обилие дорогих вещей лишь подчеркивают по контрасту неблагополучие внутреннее. Супруги непрестанно и одинаково в разных картинах ссорятся, обвиняя друг друга и не стесняясь ни собственных детей, ни забредших в гости родственников, а то и вовсе посторонних людей. Дети, в свою очередь, растут нервными, избалованными и в то же время несчастными. Пока родители выясняют на повышенных тонах свои отношения, десятилетняя девочка протискивается в комнату и слезно просит: «Отдайте меня в интернат!» И есть от чего, раз мама, по словам отца, чуть не убила собственную дочку, когда та ненароком поцарапала пианино!..

Когда же дети подрастут, они, если судить по тем же и подобным им кинолентам, не могут прочно встать на ноги, остаются инфантильными и несамостоятельными. От родителей требуют то «пробить» кооперативную квартиру, то помочь установить телефон, то устроить в вуз.

Насколько типичен подобный ракурс отражения жизни? Вред психологии потребительства очевиден, и было бы легкомысленно его недооценивать. Но разговор об этом явственно нуждается в каких-то новых поворотах, в осмыслении и углублении. Большинство же картин на эту тему ограничивается общими местами и повторениями одних и тех же ставших уже стереотипными ситуаций. Возникает впечатление, будто не сами мы виноваты в обуявшем иных из нас «вещизме», эгоистическом подходе к жизни, а жизнь как таковая, в частности, городская. Стоит человеку перебраться из деревенской избы в современную благоустроенную квартиру, как он автоматически становится мещанином и коллекционером дорогого ширпотреба. Уж если знакомый каждому областной город является в представлении иных кинематографистов этаким пожирающим человеческую душу монстром, то что говорить о тех, кто, как герои фильма «Время отдыха с субботы до понедельника», по роду службы бывает, например, в Париже...

Рисуя нравы «престижных семейств», сегодняшний кинематограф не скупится на эффектные кадры. Здесь уже и мебель, и одежда подобраны со вкусом, а не просто нахватаны согласно поветриям моды. Но все равно — убеждают нас: где мягкие кресла, заграничные поездки и экскурсии на комфортабельных лайнерах, там забыты искренность и теплота, а подлинность человеческих чувств принесена в жертву требованиям карьеры и внешнего благополучия. Сюда не пустят встреченного юной дочерью простого, только что демобилизовавшегося парня, а если и пустят, то с опаской, всячески подчеркивая особенность своего положения. Блуждая в лабиринтах служебных интриг или интимных переживаний, взрослые здесь легко рискуют проглядеть роковой момент, за которым их дети утрачивают нравственные ориентиры, скатываются на скользкую дорожку.

Опять же — кто возразит против того, что подобные деформации встречаются, тревожат нас, беспокоят? Однако авторы ряда новых картин на морально-этические темы не затрудняют себя исследованием болез-

ни — они просто знаково обозначают ее, полагаясь на наш житейский опыт, а также на привычные амплуа известных исполнителей.

В картинах очерченного круга есть персонажи, воплощающие положительное начало, они призваны внести в сюжет живую струю и человеческую ноту. Это чаще всего крепкие, надежные, в меру романтичные ребята, работающие, как нам успевают мимоходом сообщить, на полях и на далеких трассах, словом, «где-то там» вдали от мещанской суеты. Еще чаще — представители старшего поколения, кто не утратил в погоне за карьерой и за достатком нравственных ценностей, кто с пониманием, но и строгостью относится к молодым. Увы, и этот идеал воплощен, как правило, слишком прямолинейно. Качества героя как в жизни, так и на экране не могут определяться анкетой; в кино для их обоснования требуются художественные мотивировки. Когда их нет, сразу возникает подозрение, что художник шел от схемы, а не от жизни, и сходство сюжетных решений в разных картинах лишь подтверждает это.

Намеренно отвлекаюсь здесь и от оценки конкретных фильмов, и от специфики их жанрового решения, которое, разумеется, может быть условно-комедийным или мелодраматическим — всяким. Но чаще оно бывает словно бы никаким.

Дело в том, что в разделе фильмов на морально-этические темы образовался ощутимый дефицит свежих идей, оригинальных художественных решений. Дело — в симптомах вялой вторичности, поверхностного отражения событий и тенденций жизни. В этих условиях негде проявиться подлинному герою нашего времени, ибо мир вокруг него строится по типовым, апробированным моделям. Вот еще несколько из них.

Модель производственно-лирическая: герой приступил к работе на новом месте, он становится свидетелем непорядков и злоупотреблений, есть соблазн преуспеть, приспособившись к обстановке, но герой на то и герой, чтобы, пожертвовав быстрой карьерой, отстаивать правду и справедливость. Что вы можете возразить против предложенной фабулы? Тем более что она, если подходить формально, питала когда-то драматургию такого тонкого и глубокого фильма, как «Листопад»...

Вот и в картине Э. Ясана «Сон в руку, или Чемодан» молодой журналист и поэт Павел Тюрин стоит на пороге большой жизни, в которой намерен многое сделать и при этом, как водится, себя показать. Только почему происходящее на экране выглядит так удручающе плоско? Как будто бы город — это не город, а несколько комнат, заселенных персонажами из оперетты, где ситуация тщательно расчерченного любовного треугольника развивается по логике тяжеловесного водевиля. А пока молодые герои никак не могут осуществить свой любовный выбор — и следовательно, зрители не скучают,— Павел Тюрин совершает, как сказано в аннотации к фильму, поступок, «на который не многие бы решились на его месте».

Оказывается, первое же журналистское задание выводит Тюрина на следы аферы руководителей одного комбината. Написанный им фельетон настолько «потрясает основы», что все начальство начинает трусить и, дабы избежать скандала, предлагает в несколько раз увеличить тираж сборника начинающего поэта. Тут-то новоявленный Гоголь и уничтожает в гневе свое творение, засыпая бумажными хлопьями улицу под окном, а заодно рискуя спалить редакцию. Словом, все основания у авторов той же аннотации сделать вывод: из молодого человека «со временем, может быть, и получится еще настоящий поэт».

Увы, не получится! Ибо антипоэтичны и сам образный строй фильма, и

фигура его героя. Голословные декларации, эффектные, полные самолюбования жесты, натужный пафос не выдать за гражданскую страстность. Искусству противопоказан язык благих намерений и заученных фраз. Ему необходим элемент открытия — жанра, ситуации, характера. Даже если сама проблема не нова.

А ведь тот же Э. Ясан в своих предыдущих работах доказал правомерность условно-комедийного, броского и озорного решения общественно важной темы. В фильме «Дублер начинает действовать» расхождение с логикой жизни, пусть не до конца, но все же было оправдано заразительным духом игры, веселой авантюры. «Чемодан» же внутри его нехитрой конструкции лишен воздуха фантазии, и поэтому морализаторский багаж фильма оказался разочаровывающе легким.

Можно было бы привести и другие примеры, когда кинематографисты, делая по внешней видимости все, дабы внедриться в реалии современной жизни, подменяют их красочными, но пустыми аттракционами, то и дело впадая в наигранно бодрячески тон. Негативные персонажи отодвигаются куда-то на периферию событий и при этом окарикатуриваются до полной неузнаваемости. Авансцену же занимают благостные руководители хозяйств, озабоченные исключительно личной жизнью своих подопечных, энтузиасты порядка, готовые с утра прогулять работу, зато устранить по пути мелкие недостатки городской жизни, молодые депутаты, разрешающие ворох проблем исключительно на личном обаянии, и упоенно хороводящие фольклорные ансамбли. Где-то чувства меры и вкуса поменьше, где-то побольше — при общем среднеарифметическом уровне милых сердцу лиризма и комедийности, которые с чьей-то легкой руки стали отождествляться с таким важным для искусства понятием, как социальный оптимизм.

Впрочем, если кто-то устал все время взбадриваться и захотел попереживать, к его услугам другая модель — мелодраматическая. Или ностальгическая. Она тоже уже традиционна в нашем кино, развивающем концепцию современного героя. Здесь нередок ретроспективный взгляд — в оживающее на экране или угадываемое прошлое. Здесь жизненные истории главных героинь завязываются в безалаберном быте молодежных общежитий, а потом счастливая электричка переносит подуставших пассажирок из обыденности в область воплотившейся мечты. И тогда уже размеренная стабильность жизни взывает к исполненным нежности и мягкой иронии воспоминаниям...

Бывает иначе. Режиссер Л. Агранович в картине «Срок давности» замыслил проследить трудную «дорогу к себе» человека, совершившего в молодой горячности несколько тяжелых проступков. Проходят годы, жизнь Базовкина, героя фильма «Срок давности», вошла в нормальную колею. Он заслуженный нефтяник, хороший семьянин, словом, человек во всех отношениях положительный. Но сам-то герой знает, что живет он под чужим именем, что за плечами у него и бегство из тюрьмы, и брошенная жена с дочуркой.

Мысль фильма благородна и справедлива: «Боль человеческой совести не проходит за давностью лет». Только звучит эта мысль (в свое время вдохновившая, между прочим, и создателя «Калины красной») вполголоса, скороговоркой, и причина тому — прямолинейность решения картины, замкнутой в рамках одного житейского казуса. Зритель лишен возможности увидеть в истории Базовкина нечто большее — драму души, осознающей свой разлад с миром людей, будь то первая жена, из-за которой он, собственно, и вступил в конфликт с законом, или эпизодические персонажи, встреченные

Базовкиным на его тернистом пути, или же женщина, рядом с которой он в буквальном смысле переродился, стал другим. Мы видим только результат, между тем куда интереснее было бы понять логику самого процесса.

И пусть фильм насыщен живыми деталями времени — завязка действия относится к концу 50-х годов. Пусть внешне убедителен в роли главного героя С. Шакуров. Это, к сожалению, не спасает картину от производимого ею впечатления вялой вторичности. Ведь и афиши «Колдуньи», и чинные интерьеры кафе тех лет, и прочие приметы времени мы уже многократно видели на экране, причем в более тонких вариациях стиля «ретро». Да и сам Шакуров являл куда более яркие воплощения как душевной неприкаянности, так и «человека на своем месте». В данном случае оба эти облика соединились, только второй стал маской, а первый — сутью, но соединились они механически, не дали нового качества, открывшего бы нам нового Шакурова.

Экспозиция картины «Трое на шоссе» (режиссер А. Бобровский) не отличается оригинальностью. Сильный, крепко стоящий на земле герой, водитель автофургона, развозящий грузы по дальним трассам, а вокруг — измельчавшее «второе поколение», квартирные дрязги, невестка, погруженная в меркантильные интересы... Против авторам банальное начало, мы с удовольствием, однако, переносимся на простор бескрайних дорог, где героев ждут и колоритные встречи, и невыдуманные опасности, и проверка на душевную прочность. На этом просторе создатели фильма все время ставят героя (А. Джигарханян) перед необходимостью выбора: пойти или не пойти на компромисс с совестью, сделать или не сделать решительный шаг навстречу любящей его Лене, которую тяготят их нестабильные, «дорожные» отношения. Разумеется, Виктор делает в конечном счете правильный выбор, как делают его и герои множества других «типовых» лент.

Тем не менее приходится повторить: создав атмосферу бытовой достоверности и обозначив «болевую» и довольно-таки сложную житейскую коллизию, с которой сталкивается их герой, авторы картины «Трое на шоссе» не смогли пойти дальше. Фильму явно не хватает дыхания для серьезных обобщений, а значит, и для раскрытия заявленной в нем проблемы.

Вспомним знаменитые слова Канта: «Две вещи наполняют душу все новым и нарастающим удивлением и благоговением, чем чаще, чем продолжительнее мы размышляем о них, — звездное небо над нами и моральный закон внутри нас». Да, для героев фильмов, о которых мы говорим, существует моральный закон, понимаемый, заметим, слишком уж однобоко, узкоприменительно к их конкретной житейской ситуации. Что же касается философского «звездного неба», то оно им, судя по всему, попросту неведомо. А потому не испытать им в полной мере зрительского соучастия и сострадания, как бы они сами по себе того ни заслуживали.

3. ...И звездное небо

Странно — но иной раз это желанное звездное небо приоткрывают нашему взору авторы тех фильмов, где вообще нет положительного героя как такового. «Победа добра над злом не обязательно должна быть достигнута на экране, главное, чтобы она была одержана в сознании зрителя», — сказал как-то режиссер В. Жалакявичус.

Мы, слава богу, достаточно далеко ушли от примитивных представлений, будто кинематограф, как и саму жизнь, населяют, с одной стороны,

безупречные ангелы, с другой — неисправимые негодяи и заблудшие овечки; соответственно каждого по сюжетной развязке ожидает заслуженная награда, жизненный крах или возвращение на путь истинный. Нам теперь интересны либо сам противоречивый феномен характера, либо протекающий в его недрах душевный процесс. Интересны своей диалектикой.

Даже «негативный» опыт героя сатирической «Прохиндиады» — не просто повод для осмеяния; он обращает зрителя к активной работе души, к необходимости осознать собственную жизненную позицию. Не случайно и то, что фильм В. Трегубовича об «идеальном прохиндее» имеет второе название — «Бег на месте». Метафора такого бега возникла еще в картине «Осенний марафон», герой которой Андрей Бузыкин убегал не только от инфаркта, но и от самого себя.

Да! Бег на месте, в который превращается жизнь, когда каждую минуту меняешь направление, когда утрачены нравственные ориентиры, способен истощить даже натуру незаурядную. А вот дорогу, которой идет нагруженная корзинами крестьянка Агун из армянской ленты «Осеннее солнце», хочется сравнить с упорным восхождением на гору, где в качестве светила маячит материальное благополучие. Только кого оно греет, если по пути растеряны запасы любви, сострадания, нежности? Тоже вопрос, касающийся многих. И если уж сопоставить судьбу героя с дорогой, то перед Виктором Веденеевым из фильма «Поворот» раскинулась комфортабельная автострада, на которой знай жми скорость... Но и этот путь обманчив, поскольку преуспевающего героя за поворотом ждет драма совести...

Очень разные, казалось бы, во всем несопоставимые картины, но в каждой из них налицо основополагающая метафора трудного пути героев. И всегда на этом пути есть момент кризиса, желанного или нежеланного сбоя. Если название картины гласит: «Остановился поезд», эта экстремальная ситуация станет для аналитически мыслящих авторов не только отправной точкой крепкой драматургии фильма-расследования, но и точкой отсчета нравственных позиций героев в общественно значимом конфликте.

Почему сама траектория, сама динамика пути героя принимает на себя столь существенную метафорическую нагрузку? Потому ли, что иначе легко соскользнуть в круг банальности и бытописания? Потому ли, что повышенные скорости, перемещение во времени-пространстве стали неотъемлемой частью жизни современного человека, его непременной координатой? Тем более в динамичных ритмах нынешней жизни так важно вовремя остановиться, оглянуться, задуматься над течением собственной судьбы...

Иногда важно сделать хотя бы первый шаг для этого — ведь первый шаг уже начало пути, — а зритель, которого мы так часто упрекаем в пассивности, правда же способен продолжить этот путь в своем сознании. Свидетельство тому — широкий интерес и признание, которые вызвала такая лента, как «Полеты во сне и наяву» В. Мережко и Р. Балаяна. Она еще раз напомнила, что ощущение мелкотемья есть реакция не на тему, как таковую, а на способ ее разработки. В данном случае, хотя фильм, вопреки своему названию, лишен феерической игры воображаемого и весь пропитан обыденностью, он выходит на неожиданно широкое духовное пространство.

Если воспринимать героя этой картины, о которой уже немало написано, как вполне реального человека с индивидуальной биографией, надо, вероятно, признать, что фильм не дает духовной предыстории противоречивости этой натуры, и здесь

заключена определенная слабость картины. Социальное в ней порой уведено в слишком глубокий психологический подтекст, который не всегда прочитывается и дает основания к упрекам в недостаточной мотивировке отдельных поступков героя. С другой стороны, вряд ли правомерно рассматривать Сергея Макарова в исполнении О. Янковского как обобщенный тип. Этот образ насквозь полемичен, он совмещает, заостряет, неустанно провоцирует качества, присущие окружающим его людям. В нем прорываются и горечь упущенных возможностей, и агрессивное недоверие к благонамеренной фальши, и тяга к человеческому общению, и в то же время — холодная, циничная черствость...

За счет чего же создается в картине ощущение нравственной, духовной перспективы? Вынесенное в название слово «полет» не от лукавого: фильм построен по принципу наложения двух способов бытия. С одной стороны — приземленное, компромиссное существование Сергея, его движение мелкими шажками вперед-назад, от честного и искреннего порыва к новому обману себя и других. С другой — стремительно накапливаемая в атмосфере фильма духовная энергия, предощущение настоящего взлета. Хотя большая часть действия происходит в городе, в картине много воздуха и света, много свободного, ничем не скованного движения.

Итак, две скорости, два движения, два вектора. И словно бы по действующему в физике закону параллелограмма духовный потенциал героя в нашем восприятии поднимается в финале — поднимается, конечно же, за счет авторских усилий, за счет того самого «звездного неба», разумеется, прямо не соотносимого с Сергеем Макаровым, но все же дарящего ему свой отблеск.

Нет, противоречия не снимаются. Они остаются, но получают этический и эстетический комментарий. Думается, что такой комментарий в современном художественном произведении необходим и в том случае, когда позиция героя практически неуязвима. Сошлемся в этой связи на два недавних фильма.

Как и упомянутое выше «Осеннее солнце», картина «Хозяин» поставлена армянским режиссером Б. Оганесяном по мотивам прозы Г. Матевосяна, певца зеленых лесов и голубых гор Цмакута. Лесничий Ростом Саркисян в исполнении Х. Абрамяна бескомпромиссно противостоит злу и корысти. Драматизм картины (и породивших ее жизненных обстоятельств) в том, что подобное противостояние вовсе не выглядит картинно-героически, оно, как и сам герой, лишено какой бы то ни было располагающей к себе импозантности. Ростом староват, грубоват, говорит хриплым голосом и не слишком-то приветлив с односельчанами, даже с родственниками. Таким его сделали обстоятельства: каждодневно приходится сталкиваться с людской корыстью, с напором тех, кто считает себя безнаказанными благодаря нечестно добытым деньгам и связям. Еще страшнее, что перед такими пасуют и многие из облеченных властью — например, директор хозяйства, продавший сад оборотистому чужаку, сквозь пальцы взирающий на то, как губят лес.

Ростом в его бескомпромиссном противостоянии злу мог бы показаться одиноким и даже безумным чудаком (таким его многие и считают), если бы всем строем образа авторы не утверждали народную природу этого гнева, этого неприятия стяжательства. И чтобы не «спрямить» характер героя и вместе с тем высветить подлинно прекрасное в его душе, они опять-таки прибегают к совмещению двух контрастных эстетических пластов. Неприукрашенная жесткость конфликтов и умиротворяющая красота природы — отраженный пейзаж души героя.

Метафора «человека в пути» и «человека в полете», его одномоментного существования в двух плоскостях, бытовой и бытийственной, нашла интересное выражение в фильме А. Миндадзе и В. Абдрашитова «Парад планет», на котором стоит остановиться подробнее.

Мы уже упоминали и «Поворот», и «Остановился поезд» — предшествующие работы этого плодотворного дуэта талантливых кинематографистов. И там, как отмечалось, присутствовала определенная метафоричность или, как модно теперь говорить, притчевость. И все же преобладало будничное течение жизни, точно зафиксированная социальная среда, выпуклыми штрихами обрисованная атмосфера дома, учреждения, провинциального городка. На этом фоне еще более выразительно смотрелся нравственно-психологический поединок главных персонажей, которых обычно было двое. А вот в «Параде планет» главных оказалось — ни много ни мало — семеро. Среда, атмосфера даны куда более условно и на прямую жизнеподобность не претендуют.

Фильм, пока стоящий особняком в творчестве его создателей, вписывается в общую тенденцию нашего кинематографа в его подходе к осмыслению пути героя.

Один из героев «Парада планет», Костин (О. Борисов) — астроном, подобно героям фильмов «Блондинка за углом» и «Искренне Ваш...». Случайно ли это совпадение? При всем различии этих произведений профессия их героев выполняет сходную смысловую функцию в сюжете — намекает на то, что герои приподняты над реальностью и тяготеют к неким идеальным ценностям («звездное небо»!).

Картина, начиная с названия, насквозь метафорична. Что такое «парад планет»? Это редчайшее астрономическое явление имеет аналогию в отношениях персонажей, встреча которых на армейских сборах — что-то вроде подарка судьбы, «звездного часа». И вовсе не потому, что в обычной жизни они так уж обделены удачей. Ну, предположим, опустившийся любитель выпить «на троих» по прозвищу Слон еще может чувствовать себя неудачником. Но ведь и преуспевающий архитектор, и шофер-депутат, и «король дефицита», правящий в мясном отделе гастронома,— все они тоже буквально рвутся на сборы, охотно оставляя жен, детей, работу. Да и сам Костин в дни, когда обсерватории мира ждут заветного часа «парада планет», делает все, чтобы не пропустить очередную возможность стать на короткий срок командиром взвода, возглавить огневой расчет, атаковать на учениях близ деревни Гуськово условные «вражеские» танки...

Армия значима в драматургии фильма как затрагивающее каждого мужское дело, как обязанность, перед которой все равны и независимы от прочих своих жизненных «ролей». Об этом говорят сами герои фильма, объясняя новичку: «Кто ты там есть— кандидат наук или кто, сейчас не имеет значения. Все это — там. Хитрый ты там или жадный, или перед начальством тянешься, или у бабы под каблуком... Здесь ты другой человек. Один за всех, все за одного».

Другой разговор, что военные сборы — лишь отправная точка для внутреннего сюжета фильма. Его герои, выполнив полученное на учениях задание, оказываются условно убиты ракетой «противника». Теперь они предоставлены сами себе и продолжают путь самопознания собственных возможностей стихийно сформировавшейся компанией.

Удивительное дело! Оказывается, во-первых, что они нужны друг другу, что их антагонизмы в обычной жизни не имеют здесь никакого значения. Во-вторых, они нужны прекрасным женщинам, бродящим по текстильному городку и осаждающим танцплощадки. И, в-третьих, притягательность их мужского коллектива настолько велика, что даже случайно

встреченному туристу не отделаться от соблазна пополнить бравую шестерку, превратив ее во вполне великолепную семерку.

Мысль, стоящая за всем этим, на мой взгляд, проста и предельно выверена. Мы сегодня чуть больше разобщены, чем следовало бы, чуть больше (имею в виду мужчин) феминизированы и склонны к рефлексиям, чуть меньше способны сопоставить наши частные заботы с процессами большого масштаба. И потому каждый ощущает в той или иной степени тоску по целостности, мужской надежности. И еще — романтическую потребность вырваться из плена обыденности туда, где бы максимально раскрылись ресурсы нашей души.

Фильм «Парад планет» вызвал между тем и много несхожих толкований, особенно ключевая для его поэтики сцена остановки героев на острове, где их застигает редкостное астрономическое явление. Подобно самим героям, планеты собираются вместе и выстраиваются в ряд, перед взором зрителей несколько мгновений стоит приближенное телескопом, полное тайн и загадок звездное небо. Вероятно, характер условности некоторых других эпизодов картины способен создавать разночтения, но в данный момент смысл авторского высказывания очевиден: чтобы осознать значимость и цену повседневности, надо хотя бы на миг очутиться перед лицом понятий высоких, вечных. И это характерно не только для «Парада планет», но и для ряда других проблемных лент о современности, развивающих концепцию героя наших дней. Героя действующего и мыслящего, героя, находящегося в неустанном процессе поиска нравственной гармонии, духовного самоопределения.

В таких фильмах ощутима тревога за целостность мира личности. И вера в ее достижимость. Он, этот мир, не должен раздваиваться на истинное и фиктивное существование, на «жизнь» «игру», не должен ограничиваться ролевыми функциями. Легко сказать: «Командовать парадом буду я!» в ситуации надуманного, а может, и фальшивого романтизма. Гораздо труднее в наше трезвое время сполна осуществлять свое человеческое, гражданское назначение в реальной жизни — как придется нашим вернувшимся из странствия и тут же расставшимся героям.

Гораздо труднее. Но и гораздо важнее.

Б. РУНИН

Как быть с Никоновым?

Разборы и размышления

На войне-то как раз такие люди, пусть даже жестко прямолинейные, но зато бескомпромиссно решительные, оценивались по какому-то иному счету и, насколько я помню, неизменно вызывали у меня уважительный интерес. Но как — в наши дни?

В самом деле, как быть с таким героем, который совершает поистине героические поступки, ведет себя в минуту опасности смело, самоотверженно, инициативно, но... моей зрительской симпатии отнюдь не вызывает?

И вот я сижу и думаю: а как бы я отнесся к подобному человеку, доведись мне с ним иметь дело в жизни? Нет, не под огнем, а в мирной жизни, сейчас, в наши дни. На войне-то как раз такие люди, пусть даже жестко прямолинейные, но зато бескомпромиссно решительные, оценивались по какому-то иному счету и, насколько я помню, неизменно вызывали у меня уважительный интерес. Но как — в наши дни?

Почему теперь, сталкиваясь с человеком типа Никонова, с его холодной непреклонностью во взгляде, с его интонацией требовательного равнодушия к собеседнику, с его замкнутой безулыбчивостью, я инстинктивно настораживаюсь? Только ли потому, что тогда я был молод и плохо разбирался в людях, а теперь умудрен опытом долгой жизни? Но дело, видимо, не только во мне. Видимо, с тех пор существенно изменился, стал куда гуманнее и самый «характер времени», он-то и предъявляет теперь к человеку, к формам его общения с окружающими какие-то иные мерки.

Впрочем, человеку вроде Никонова совершенно безразлично, как вы к нему относитесь. Свою репутацию, если только ему придет в голову об этом задуматься, он поставит в зависимость исключительно от трудности и успеха порученного ему дела. Но зато вы можете быть уверены — на этом пути он ни перед чем не остановится. Да, такой если возьмется — не подведет.

Выполнение задания, полученного

«ПОРОХ»
Сценарий В. Аристова, А. Макарова. Постановка В. Аристова. Оператор Ю. Воронцов. Художник В. Банных. Звукооператор Л. Шумячер. «Ленфильм», 1985.

героем фильма «Порох» уполномоченным Наркомата госконтроля Никоновым 22 сентября 1941 года от Жданова, связано с небывалой трудностью и ответственностью. Теперь он, Никонов, наделен мандатом особоуполномоченного Военного совета фронта и к нему прикомандирована группа специалистов. Им поручено срочно доставить из Кронштадта порох для сухопутных артиллерийских систем. В блокированном уже две недели Ленинграде запас такого пороха вот-вот иссякнет. А потому Никонову, конечно, сказано: «Любой ценой!» Но пусть помнит: он не имеет права ни геройски погибнуть, ни пропасть без вести. И эти слова — не пустая риторика.

Никонов это задание выполняет. Не счесть матросских жизней, положенных возле старинных кронштадтских казематов при погрузке пороха на баржи под непрерывным огнем и бомбежками с воздуха. Однако — надо быть справедливым — иной возможности выполнить поручение военсовета в срок, судя по всему, не было. А кроме того, Никонов при этом ничуть не щадил и себя. Распластанный на земле, он тоже не раз мог быть навсегда пришит к ней пулеметной строчкой с кружащихся над местом погрузки «мессеров». Никонова тоже мог настигнуть роковой осколок, как настиг он прикомандированного к нему лейтенанта Антипова.

Володя погиб уже под конец экспедиции. После того как неугомонный Никонов, яростно настойчивый Никонов, фанатик своего долга Никонов уже вдоволь накричался и даже намахался пистолетом, грозя застрелить однокашника по институту Клюева, который тщетно призывал его образумиться и прервать кровавую погрузку под огнем. Кстати, именно после схватки с Клюевым Никонова и осенило — с отчаянной решимостью бросился он в штаб к командующему флотом адмиралу Трибуцу с просьбой устроить в стороне от настоящего причала ложную, отвлекающую погрузку.

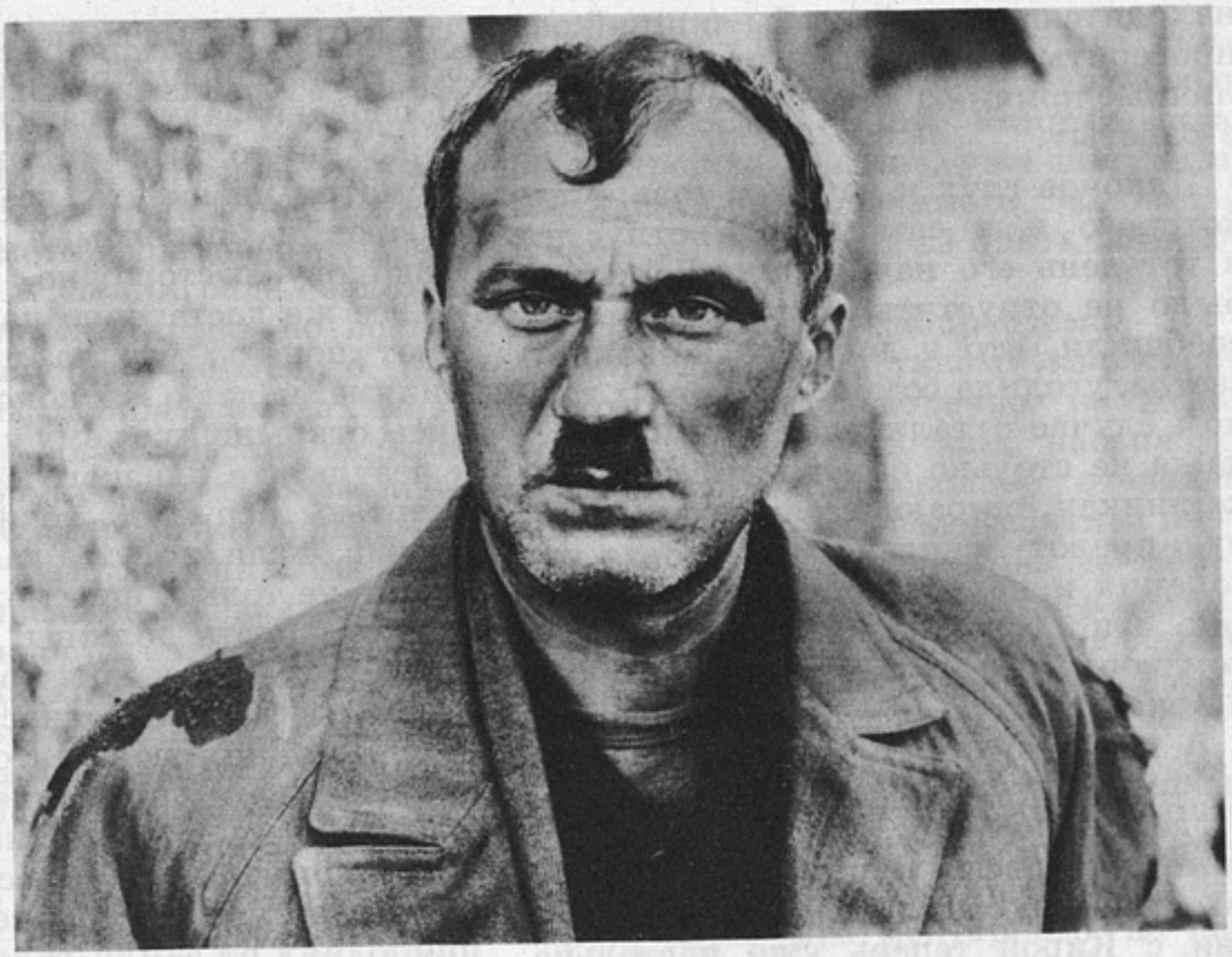
Никонов добился своего. «Мессеры» стали крутить свою адскую воздушную карусель не над подносчиками ящиков с порохом, а над другими матросами, обреченными таскать с места на место никому не нужные мешки с опилками, вызывая огонь на себя.

Не думал Никонов о собственном благополучии и на обратном пути, когда он и Клюев вдвоем сопровождали буксируемую в осажденный город третью и последнюю баржу с порохом, едва не ставшую жертвой сначала немецкой береговой артиллерии, а затем немецких десантников на катерах. Если бы не спасительный огонь наших кораблей, Никонов, можно в этом не сомневаться, пошел бы на крайность. Вопреки запрету на геройскую гибель, он уже готов был поджечь свой адский груз и поднять на воздух и баржу, и буксир, и немцев, и себя с Клюевым. Только бы порох не достался врагу.

Да и потом, когда катера с немецкими десантниками были уничтожены нашей корабельной артиллерией, но на злополучную баржу, уже отделенную от берега плотной дымовой завесой, все же налетели вражеские самолеты, Никонов с тем же исступлением гасил начавшийся на палубе пожар. Я уж не говорю о том, что на какой-то момент он и впрямь покончил свои счеты с жизнью — это когда в результате всех злоключений баржу оторвало от буксира и Никонов, отчаянными усилиями пытаясь спасти положение, упал за борт и ушел под воду...

И вот он, вытащенный в последний момент из пучины, бессильно валяется на палубе, не будучи в состоянии даже открыть глаза, а глухой буксирный матрос заботливо, как ребенку, обтирает ему поцарапанное лицо.

Но и теперь, когда Никонов, совершив невозможное, явлен зрителю таким слабым, таким беспомощным,



«Порох». Никонов — Ю. Беляев

мне трудно отделаться от того, что он несимпатичен мне.

Авторами фильма, пусть исподволь, как бы между прочим, но весьма расчетливо, рассказано о Никонове немало такого, что до поры до времени безотчетно накапливалось в моем зрительском сознании, чтобы потом, на каком-то этапе знакомства сложиться в устойчивую оценку, стать для меня доминантой этого в общем-то уже знакомого мне характера. Человека несгибаемого, но притом черствого, абсолютно лишенного каких бы то ни было сантиментов, убежденного в своем праве приказывать и распоряжаться другими людьми, не вникая в их нужды и обстоятельства.

Недаром соседи по двору, где он, по-видимому, вырос, говорят о нем с насмешкой, что он скорее удавится, чем снизойдет до общения с ними. Привычный ему стиль обязывает даже с товарищами по работе в случае недовольства ими переходить на официальное «вы», что должно сразу напомнить собеседнику об административной дистанции между ними. Ведь он уполномоченный на большом ленинградском заводе. Ведь у него в руках нешуточная власть.

Когда в третьем цехе произошла авария, Никонов без всяких колебаний собирается ее списать на старого мастера Копылова и берет его под стражу. Скажу прямо, краткий диалог между ними не менее убедительно объяснял мне, кто есть Никонов, и действовал на меня не менее эмоционально, нежели его последующие подвиги.

«К о п ы л о в. Тебе нужен стрелочник!

Н и к о н о в. Нам не нужен стрелочник. Нам нужно, чтобы люди наконец осознали, что враг стоит у ворот Ленинграда. Кончилось время объективных причин. В то время, когда лучшие сыны нашей родины гибнут на полях сражений, у вас не

находится времени, чтобы лишний раз проверить вентиляцию, но находятся личные причины для того, чтобы уйти с работы».

Никонов глух к доводам товарища, которого и в самом деле отпустил в тот день его начальник. Да и как было не отпустить, когда Копылову сообщили, что в дом, где живет его сестра, угодила бомба? Но меня в данном случае отталкивает от Никонова даже не столько его явное бездушие, как-никак опирающееся на формальную правоту, сколько митинговая интонация и начальственная фразеология, эти столь выразительные в таком контексте местоимения — «нам» и «вас».

А как безучастен Никонов к своей бывшей жене, к матери его ребенка, когда та, получив похоронку на любимого человека, пришла к Никонову по существу за помощью. Конечно, они с Кирой теперь уже настолько чужие друг другу люди, что она даже не понимает особого характера его деятельности и считает, что он «отсиживается в тылу». И все же...

Безразличие к чужим горестям Никонов продемонстрирует еще не раз. И когда узнает, что у назначенного к нему в группу профессора пропала жена — со вчерашнего дня так и не объявилась. И когда видит, что другой специалист по пороху, отозванный для этого с фронта лейтенант Антипов, в состоянии, близком к безумию,— только что, воспользовавшись случаем, он по дороге забежал к себе и обнаружил свою семью погибшей — балкой придавило.

— Послушай, лейтенант, ну, понятно, горе у тебя, но что ж ты всем-то на нервы действуешь...

Этими словами, собственно, и исчерпывается реакция Никонова на страдания Антипова. Он равнодушен ко всему, что не по делу.

Согласитесь, что все это достаточно веские эмоциональные доводы для того, чтобы мое сложившееся уже поначалу суждение о герое фильма ни-что потом не могло поколебать, а тем более коренным образом изменить. И снова я задумываюсь — ведь похоже на то, что авторы «Пороха», несмотря ни на что, все-таки рассчитывают на перелом в отношении к Никонову. Осторожно, без нажима, но все же достаточно настойчиво они дают понять, что за прошедшую в фильме неделю Никонов под влиянием открывшихся ему ужасов войны, в результате близкого знакомства со смертью испытал некий духовный кризис. Если хотите, даже катарсис. И уже не только его смелость и самоотверженность должны, оказывается, с ним примирить, но и пробудившиеся в нем ростки человечности.

Видимо, по мысли авторов, зачатки нравственного перерождения впервые обозначились в душе Никонова после очередного налета «мессеров», когда он, лежа ничком в осенней грязи, приподнял от земли голову и увидал рядом с собой мучительно умирающего матроса, которому только что оторвало руку.

До сих пор мне показывали Никонова в обычных, характерных для него проявлениях. Но ведь, как и в каждом, наверно, человеке, в нем до поры до времени таится и нечто необычное, нечто ему как будто и несвойственное. И может ли быть для художника задача более благодарная, нежели попытка раскрыть эту диалектику души, проницательно обнаружить исключительное в обыденном?

Именно под этим знаком я воспринял эпизод после гибели Антипова от шального осколка, когда Никонова внезапно захлестнула жалость и он впервые перестает контролировать свои поступки. В каком-то безумном порыве Никонов подхватывает на руки тело убитого лейтенанта и бессмысленно мечется с ним, истерически требуя доктора, хотя медсестра упорно втолковывает ему, что Антипов мертв.

Или вспомните необычные нотки приветливости, проскальзывающие в поведении Никонова потом. Прощаясь

с уходящим из Кронштадта на очередной барже красноармейцев Гаджибековым, который ведал в их группе харчами, Никонов с несвойственной ему сердечностью и, наверно, неожиданно для самого себя говорит:

— Будешь в Ленинграде, заходи.

Словом, меня незаметно, но последовательно приучают к мысли о том, что в крайних обстоятельствах давние и прочные поведенческие навыки человека могут претерпеть серьезные изменения. Даже применительно к такой цельной натуре, как Никонов, в котором, вопреки его очевидной людской отчужденности, внезапно обнаруживаются задатки для него разительные — товарищества и заботливости. Герой фильма, оказывается, способен на какое-то подобие лирической откровенности, как это происходит с разомлевшим Никоновым после бани, когда Клюев мечтательно заводит с ним разговор о счастье.

— Хочу привезти порох и буду счастлив,— скромно говорит Никонов. Но это уже не тот Никонов, который еще так недавно тыкал в того же Клюева пистолетом и кричал:

— Как особоуполномоченный военсовета, я отстраняю вас...

Да, Никонов мягчает. Достаточно сказать, что на обратном пути, когда опасность захвата немцами их баржи миновала, Никонов на радостях даже грозится прийти к разгильдяю Клюеву в гости.

— А я выгоню,— незлобиво возражает тот.

— А я пистолет прихвачу,— подыгрывает однокашнику Никонов.

И уже как откровенное авторское указание на идущий в душе Никонова процесс гуманизации, просветления, подобрения ближе к концу мне показывают крупным планом улыбающегося Никонова. Это он, вернувшись из Кронштадта, вполуха слушает у себя на Измайловском россказни соседки и улыбается каким-то своим мыслям. Впервые за всю картину.

Надо ли удивляться тому, что, придя потом к матери и застав там свою бывшую жену Киру, которая, как было прежде сказано, уже получила похоронку на любимого человека, Никонов предлагает ей опять объединиться.

— Давай вместе попробуем...

Нет, удивляться такому миротворческому финалу, конечно, не надо. Но задуматься над тем, насколько он убедителен, насколько отвечает всей эмоциональной перспективе картины и внутренней логике ее центрального образа, а значит, и над тем, что собой являет Никонов как некий социально-психологический феномен, несомненно, стоит.

Итак, для зрителя его образ складывается в результате взаимодействия неравнозначных и противоречивых процессов. Во-первых, процесса узнавания, пусть фрагментарного, но последовательного и не требующего от меня особого напряжения, ибо как социальный характер Никонов всем нам более или менее знаком. В качестве такового он достаточно энергично обозначен и своей внешностью, и своими повадками, и своей лексикой, не говоря уже о поступках.

Но параллельно этому процессу на каком-то этапе в формирование образа героя включается совсем иной, едва ли не встречный процесс. Процесс оправдательного очеловечивания Никонова, смягчения его нравственного облика. Теперь уже авторы ждут от меня не *узнавания*, а *понимания*. Понимания диалектической сложности такого характера. А там — примирения с героем.

Скажу прямо, я на такое примирение оказался не способен, и в перерождение Никонова не поверил, увидав в добрых движениях его души лишь спорадические, минутные вспышки человечности, вполне естественные как нервная реакция на риск и страх. Не больше. А главное — не дольше. Завтра Никонов если и вспомнит о них, то с удивлением,

а то и с досадой. И пожурит себя: «разгильдяй!»

И все же — и это мне хочется сказать особенно внятно — образ Никонова от такого «оправдательного очеловечивания» не только не проиграл, а немало выиграл. Благодаря эпизодическим вспышкам сердечности он обрел ту драгоценную стереоскопичность, ту психологическую рельефность, которой порой так недостает в нашем искусстве чересчур определенным, слишком однозначным характерам. Именно эти случайные проблески добра и сообщили облику Никонова столь благотворную типичность. Без них он, наверно, был бы всего лишь специфичен.

Однако если так, если суть этого образа не в потенциальном возрождении человека, то в чем же она? Нет, правда, в чем же тогда общественный смысл всего киноповествования В. Аристова? Я думаю, что это самый трудный вопрос, который возникает в связи с выходом «Пороха» на экран. И, наверно, ответы тут могут быть разные. Мне лично думается, что при всей узнаваемости Никонова этот типический характер предстает здесь перед нами в совершенно новом и неожиданном аспекте.

Наверно, суть картины в том, что человек типа Никонова, при всей его гуманистической неполноценности, в определенных экстремальных условиях может, и притом даже лучше других, реализовать трагически необходимую (а потому в конечном счете гуманную) жертвенную акцию. Из-за трехсот тонн пороха погибнут десятки людей, но порох необходим для защиты миллионов ленинградцев.

«Парадокс Никонова» в том и заключается, что в жестоких обстоятельствах такой человек иной раз становится незаменимым именно благодаря своей способности принимать и осуществлять жестокие решения.

С этой страшной диалектикой не так-то легко примириться душевно, но как часто в те годы она становилась единственно спасительной и неизбежной. В числе немыслимых ужасов войны, которые с такой жуткой достоверностью, с такой зримой подлинностью показали мне авторы «Пороха», картина несет в себе еще и незримый ужас вынужденной жестокости. Жестокости как дьявольской, но не имеющей альтернативы платы за успех правого дела. И достигнут ли такой успех по велению душевного долга или во исполнение бездушного приказа, в конце концов, не время анализировать: война!..

Никонов, с его волей и решимостью, с его нерассуждающей готовностью оправдать свои полномочия, как ни трудно мне с этим примириться, в отчаянной ситуации действительно оказался на месте. Я должен признать, что этот человек, в обычных условиях такой малоприятный, такой душевно скудный, как бы создан для чрезвычайных обстоятельств. И я должен понять, что именно его людская отчужденность и позволяет ему преодолеть эти антигуманные обстоятельства, возможно, как раз благодаря тому, что она с ними соизмерима.

Видимо, тут и надо искать философский смысл столь нейтрально рассказанных нам в «Порохе» событий, так же как и психологическое зерно центрального характера картины.

●

Кинематограф, будучи искусством молодым, новым, «неклассическим», еще не определился в своих выразительных средствах, в своей специфике, в своей «самости». Видимо, язык кинематографа все еще находится в состоянии бурного становления, непрестанного самоопределения и самоопровержения, неугомонного пересмотра своих вчерашних постулатов. Однако вполне вероятно и другое — что перманентная изменчивость языка кино обусловлена самой природой этого вида искусства, столь тесно связанного с фиксирующей техникой.

«Порох». Капитан буксира — Г. Орлов, Гаджибеков — Л. Керимов

Но чем гадать о будущем, не полезнее ли установить на основе уже имеющегося опыта, все ли в поэтике кино временно и зыбко. И если нет, то какое кино на поверку оказывается наиболее времяустойчивым. Мне тем более хочется разобраться в этой проблеме, что я посмотрел «Проверку на дорогах» Алексея Германа — фильм давний, однако совершенно не утративший и по сей день своей образной выразительности и повествовательной свежести.

Как раз по этой ассоциации мне пришло на ум люмьеровское «Прибытие поезда», с которого, собственно, кино и началось. Ведь почему-то этот первый в истории кинокадр, не в пример многим нашумевшим впоследствии лентам, сохранил и по сей день поражающую нас выразительность. Он и сейчас жив для нас своей полнотой безусловности выхваченного из повседневности факта. Это первый в мире кинодокумент, и, как всякий документ, он с годами не только не утрачивает своей содержательности, но, наоборот, набирается от хода лет исторического смысла.

Вот почему так соблазнительно научиться имитировать эту драгоценную хроникальность в игровом кино. Ведь она сулит возможность не только придавать вымыслу иллюзию полной фактической достоверности, то есть исторической правды, но и гарантировать этой правде долгую жизнь. Как это удалось когда-то Эйзенштейну, так снявшему расстрел июльской демонстрации на углу Невского и Садовой, что мы уже, наверно, всегда будем привычно считать этот кадр подлинным кинодокументом 1917 года. Бытию этого кадра историческое время не противостоит, ибо оно само уже включено в его образную структуру.

Среди картин выпуска недавнего времени последовательной хроникальностью проникнуты не только «Про-

верка на дорогах», но, пожалуй, в еще большей степени последующие фильмы Алексея Германа — «Двадцать дней без войны» и «Мой друг Иван Лапшин». Той же примерно стилистикой отмечены фильмы другого ленинградского режиссера Семена Арановича, в прошлом блестящего документалиста, а ныне автора сразу обративших на себя внимание таких значительных произведений игрового кино, как «Летняя поездка к морю» и «Торпедоносцы».

Отнюдь не считая хроникальную стилистику единственно плодотворной и обязательной в качестве образца для подражания, я вспоминаю здесь перечисленные выше фильмы лишь потому, что «Порох» Виктора Аристова естественно продолжает этот ряд. И все же своим появлением он отчасти подтверждает объективную обусловленность вторжения хроникальности в процесс развития советского игрового кино. Наверно, тут надо принять в расчет и тот факт, что Виктор Аристов хотя и начинающий постановщик, но имя его нам не раз встречалось в титрах — он участвовал в создании фильмов А. Германа и С. Арановича в качестве второго режиссера. Так что речь может идти не просто о стилевой перекличке, но о некоем достаточно прочном и проверенном на деле художественном единомыслии. Тем более что названных тут кинематографистов роднит не только стилевая, но и тематическая общность. Все поименованные выше картины знакомят нас с людьми, чьи характеры формируются и раскрываются под воздействием риска, которому они подвергают свою жизнь. И еще — под влиянием не менее страшной необходимости — посылать на смертельно опасные дела других людей.

Более того, тут можно проследить и общность более глубокую, если хотите, мировоззренческую, философскую. Она станет очевидна, если мы уясним себе, сколь сходно соотносят все три постановщика такие категории, как быт и бытие, повседневность и история, случайность и необходимость. Не знаю, сознательно или интуитивно, но в этом аспекте все трое — хотя, пожалуй, Виктор Аристов и настойчивее других — следуют художественной концепции Льва Толстого, так хорошо знакомой нам всем по «Войне и миру».

Напомню, что Толстой не раз отмечал там, что к тому времени, когда он работал над своей эпопеей, уже широко бытовало такое представление, будто в 1812 году «все русские люди от мала до велика были заняты только тем, чтобы жертвовать собою, спасать отечество или плакать над его погибелью... В действительности же это так не было,— утверждает Толстой.— Нам кажется это так только потому, что мы видим из прошедшего один общий исторический интерес того времени и не видим всех тех личных, человеческих интересов, которые были у людей того времени».

Одной из самых существенных особенностей поэтики «Пороха» мне представляется стремление постановщика совместить едва ли не в каждом данном кадре оба эти плана, оба эти «интереса» — исторический и человеческий, общий и частный. Вся картина развивается с самого начала до самого конца под знаком тревожной исключительности изображаемого момента, трагического величия небывалых событий, их предельного рокового напряжения. Однако на фоне этой грозной исключительности в картине то и дело заявляет о себе что-то совершенно не идущее к делу, что-то на первый взгляд до нелепого заурядное, нечто — пока не свыкнешься с этой манерой — досадно банальное, возмутительно мизерное. Словно рутинное течение жизни, потревоженное и отодвинутое на второй план масштабом и накалом всенародного бедствия, крайностями истории, своевольно вклинивается в поведение персонажей.

Самое любопытное, что этой будоражащей зрителя диалектике экстремального и обыденного, обязательного и случайного как нельзя более соответствует хроникальная стилистика картины, имитация ее экранного действия под документ. В самом деле, в любом кинорепортаже, даже запечатлевшем какой-нибудь неповторимо торжественный исторический момент, вы, при внимательном рассмотрении, обязательно обнаружите нечто постороннее, непредвиденное, не имеющее отношения к делу, словно впопыхах подкинутое жизнью. Нечто от тривиальной прозы человеческого существования, а то и из области никак не предусмотренных протоколом курьезов.

Ничего не поделаешь, на то и хроника, тут отобрать нужные подробности, отделить важное от второстепенного далеко не всегда удается. Поди знай, что в самый ответственный момент неожиданно попадет в объектив... Но, с другой стороны, разве эти «накладки», эти пошлые или комичные житейские подробности, случайно угодившие в кадр, не сообщают ему всегда подкупающую фактичность? А что если они-то со временем как раз и становятся наиболее убедительным, потому что непосредственным, свидетельством его подлинности?

Так, знакомясь с Никоновым, а потом вникая вместе с ним в трудность доставки пороха в блокированный Ленинград, я по ходу дела проникаюсь атмосферой военной жизни огромного города. Начиная с самых первых кадров и потом на протяжении всей картины до меня то и дело долетают обрывки каких-то разговоров, каких-то радиосообщений, каких-то команд. В каком-то дворе на окраине какие-то двое мужчин и какая-то Альбина с шутками и прибаутками забивают «козла»... Какой-то прохожий, видимо, повар, почему-то рассказывает на ходу Никонову, что его ресторан превращен в госпиталь и ему теперь приходится с утра до вечера варить кашу... А какая-то женщина громко зовет какую-то Машу, потому что плохо какой-то Вале... И неизвестные мне девушки что-то напевают, стоя в очереди за хлебом... «Вася! Уезжаем!..» — слышится из-за кадра чей-то мужской голос, чтобы тут же сгинуть для меня навсегда...

Вот красноармейцы привезли из-за города на грузовике, словно под конвоем, каких-то ребятишек, которые, оказывается, норовили накопать картошки на минном поле. Возмущенные возгласы... А вот другие ребятишки играют у костра в балду. Смех, крики... И те и другие на какой-то миг попали в объектив, промелькнули и тоже навсегда исчезли из моего поля зрения. А проход Никонова по окраинным улицам, таким неприглядным, таким унылым, продолжается, захватывая попутно обшарпанные дома, мокрые пустыри, безликие фигуры — все новые и новые картины тусклой, «непричесанной» жизни, жизни как она есть, взятой врасплох, невзначай зафиксированной на пленку. Конечно, невзначай — если бы намеренно, нашли бы что-нибудь повыигрышнее, поживописнее и людей подобрали бы покрасивее, и сняли бы аккуратно.

Но потому-то эффект «случайности», «непредумышленности» и срабатывает. И я ловлю себя на том, что настороженно прислушиваюсь к этим неясным возгласам и пытливо вглядываюсь в эти ничем не примечательные лица, потому что уже нахожусь во власти иллюзии, будто передо мной «мир без игры» — непосредственное свидетельство давно утраченного времени. Будто все это снято тогда, в сентябре сорок первого года, будто передо мной тогдашние ленинградцы, еще не знающие о том, что известно мне, зрителю восьмидесятых годов. Они еще находятся в неведении относительно того, что им предстоит одна из величайших трагедий второй мировой войны и что многие из них уже об-

речены. Хотя на этих кадрах зримо запеклось время, но на лицах никак еще не читается неотвратимая гибель. Да, будничная озабоченность — вот и все, что на них написано. Люди живут своими привычными делами, повседневными интересами, своими банальными радостями и дрязгами. И это — на пороге чудовищных испытаний!.. Вот отчего становится страшно...

И пока Никонов едет в Смольный, а потом на Измайловский, к себе, на старую квартиру, а потом на набережную Лейтенанта Шмидта, где его группу ждет катер, чтобы отвезти их в Кронштадт, почти все время идет дождь. Нудный, моросящий, затяжной... И скучно что-то рассказывает провожающий Никонова толстый майор — порученец из Смольного, и из репродукторов доносится характерный митингующий голос Всеволода Вишневского, и машина обгоняет нестройные ряды женщин, бегущих в противогазах по мостовой, и что-то кричат дети, и соседка Никонова по лестничной площадке почему-то считает нужным именно сейчас рассказывать ему, что у нее — пятеро, причем старшая Аня — на восьмом месяце, а на набережной возле Никонова без толку топчется по лужам какой-то парень... Все на первый взгляд случайно, все как-то между прочим, все необязательно. На самом же деле исподволь идет расчетливое накопление «грандиозных мелочей», как удачно было сказано о тонком мастерстве создания на экране атмосферы самопроизвольного течения жизни, непреднамеренного хода вещей.

Идет великая война, город в кольце блокады, ежедневные бомбежки и обстрелы, все запасы на исходе. Но люди есть люди. Любитель женского пола Клюев является на набережную в сопровождении какой-то девицы, с большим черным котом на руках. Кот якобы болен, и его надо показать ветеринару — здесь, за углом; да вот незадача — сюда же, на набережную, неожиданно нагрянула готовая закатить истерику жена Галя. Эта коллизия, выхваченная на какую-то минуту из будничного потока жизни, не имеет продолжения, она тоже промелькнула и уступила место другим. Как промелькнул и сразу исчез из фабулы едва не опоздавший на катер краснофлотец с большой авоськой только что где-то раздобытых яблок.

И так на протяжении всей картины бытие и быт словно разыгрывают передо мной давний философский спор о своих правах на человека. А за этим спором угадывается явная полемика авторов «Пороха» со сторонниками батальной патетики. Однако тут нет и не может быть аналогии. В отличие от этой преимущественно эстетической полемики, которая никак не предвещает близкого замирения (скорее, наоборот), спор между бытийным и бытовым аспектами в подходе к человеку решается в «Порохе» достаточно мирно. Более того, он, как и у Толстого, часто переходит в диалектическое взаимодействие обоих взглядов, порождающее образы наиболее интересные, наиболее экспрессивные.

Особенно наглядной становится эта обоюдность, когда действие переносится в Кронштадт, где все мирное, домашнее, частное и раньше-то, наверно, воспринималось как экзотика, а уж во время войны — и подавно. И потому, очевидно, мне так запомнился голос какой-то женщины, которая после страшного воздушного налета спокойно выходит из придорожной будки и совсем по-домашнему кличет своего Толю, видимо, сынишку, укрывшегося в щели. Для нее война уже стала явлением бытовым, повседневным.

Запомнились и другие противоположные реакции на близкое дыхание смерти. И тот краснофлотец, что после очередного налета от возбуждения плясал лезгинку. И тот, молоденький, весь в грязи, что, полежав под пулями, торопился потом поведать всем и каждому о своей радости:

«Порох».

— Они вот так: вжиг-вжиг-вжиг... А я поднимаюсь — и целенький... Ты понимаешь, да? Понимаешь? Я вот так вот зарылся... Поднимаюсь — и целенький... Ты понимаешь, да?.. Понимаешь, да?.. Зарылся — и целенький...

И тот, что рассказывал за ужином о своей четырехлетней дочке. И тот, что после налета возмущался:

— Где она, пролетарская солидарность? Где он, немецкий рабочий класс?..

И тот, что после следующего налета бился в конвульсиях и кричал:

— Не хочу, не хочу, не хочу...

И та девушка, что заигрывала со стирающими матросами.

И та женщина, что просила у Никонова хинин для больного мужа.

И та беженка-эстонка, что под временным кровом кронштадтской школы оставалась чистюлей.

И та сандружинница, что после налета каталась с Клюевым на откуда-то взявшейся лошади. И другая девушка, которая тоже сразу прилипла к Клюеву...

Что это — быт или бытие? В том-то и секрет странной выразительности картины, что ее авторы как бы вплотную смыкают для нас эти категории, так же как для ее персонажей война сомкнула до чудовищной близости соседство жизни и смерти.

После каждой очередной звучащей здесь фатально команды: «Рота, на погрузку становись!» — с земли поднимается все меньше и меньше народа. И я убеждаюсь, что каждый следующий миг существования, подаренный этим еще уцелевшим людям слепой судьбой, превращается для них в грандиозное бытие, какими бы мелочами он ни был заполнен. Мне знакомо это чувство по фронту, как знакомо и отчаяние в голосе того матроса, который кричит то ли по адресу немцев, то ли имея в виду своих командиров: «Да что же вы делаете!..»

И мне понятна неожиданная нежность в голосе другого матроса, который, глядя на приближающуюся волну самолетов, успокаивает и себя, и товарища:

— Вася, не дрожи, я рядом. Вот он я... Вася, Вася, не дрожи... Да вот он я... Вот он... Вася, Вася...

А к какой категории отнести вот этот, например, как бы случайно запечатленный обмен ничего не значащими будничными репликами между здешним офицером и каким-то встречным человеком, сопровождающим телегу с грузом:

— Чего Мария не заходит?

— Да Васька ангину где-то схватил...

Вот и все. Предельно заурядный разговор на ходу. Я не знаю ни Марии, ни Васьки, ни этого человека на лошади. Совершенно необязательная бытовая подробность? Да так бы оно, наверно, и было, если бы телега не была загружена телами матросов, убитых на ложной погрузке. Присутствие смерти сразу переводит подобные кадры в иной эмоциональный регистр, придает им эпический масштаб.

А ведь эти персонажи никак не включены в сюжет. Все они — «для хроники». Разве что Клюев. Но о нем я еще скажу несколько слов ниже. Сейчас мне важно подчеркнуть, сколь органичны для поэтики «под документ» такие импрессионистично схваченные подробности. Такие необходимые случайности. У них нагрузка не только стилевая, но и философская. Ибо с их помощью авторы «Пороха» приходят к своему предметному, наглядному пониманию диалектики мира и войны.

Другое дело, что их импрессионистичность не всегда выглядит как экспромт самой жизни. Сравню под этим углом зрения три эпизода из «Пороха». Например, словно подсказанный дыханием осенней природы кадр с офицером и девушкой, мирно гуляющими по берегу на фоне кронштадтского собора. Сколько в нем тоски, поэзии, судьбы... А вот другой, тоже родившийся под знаком судьбы эпизод. Баржа Никонова в густом тумане проходит вблизи немецкого берега, и вдруг на палубе начинает выть собака. И что же — налетевший ветер так некстати разогнал хмарь. Впервые за всю картину засветило яркое, но сулящее гибель солнце. Здесь уже ощущается некоторая нарочитость, чужеродная в данной образной среде. Не столько естественный ход вещей, сколько дань профессиональному сюжетосложению.

И наконец — третий эпизод. Работы закончены, и Никонов отдыхает, тоже лежа на телеге, вызывающей в памяти ту, что недавно свезла на матросское кладбище краснофлотцев, убитых во время предложенной им же, Никоновым, отвлекающей погрузки. Эта «случайность» — уже из области нескрываемо умышленной «непредумышленности», то есть — чистого расчета. Здесь, пожалуй, больше литературщины, чем хроникальности, претензии на зловещую метафору, чем на бесстрастное свидетельство камеры.

Впрочем, заведомая, намеренная метафоричность вообще-то несвойственна Аристову. Другое дело, что и у него метафора порой возникает сама по себе, спонтанно, из сцепления каких-то деталей и подробностей, продиктованных совсем иными побуждениями. Такие самородные метафоры отнюдь не нарушают сурового аскетизма этой мужественной кинопрозы, способной почти протокольно рассказывать о самых страшных сторонах бытия, не прибегая к эвфемизмам и аллегориям.

Я не знаю, входило ли это в намерения постановщика, но кадр, в котором Никонов, столкнувшись с неудачами, обеими руками неистово мнёт, я бы даже сказал, месит свое невзрачное лицо, словно тщетно пытается согнать уже застывшее на нем выражение равнодушия к людям, я воспринял именно в таком преломле-

Отмечены Государственной премией СССР

«Пацаны»

Кадры из фильма «У войны не женское лицо»

«Голубые горы, или Неправдоподобная история»

«Берег»

«Семеро солдатиков»

«Приключения кота Леопольда»

нии. Как естественно родившееся содержательное высказывание, как локальный образ, неожиданно раскрывший нам образ чувствования главного героя. Вернее сказать — моногероя.

Да, кроме Никонова, в «Порохе» нет ни одного сколько-нибудь разработанного характера, И вообще это фильм обстоятельств, а не характеров. Можно добавить — фильм режиссерский в первую очередь и отчасти — операторский, но никак не актерский. Ярких самобытных ролей тут, пожалуй, нет. На каждой роли очень чувствуется рука постановщика. Если режиссеру действительно положено раствориться в актере, то тут этого не произошло. Тут он растворился в хронос е, в созданном им образе времени. Что же касается Юрия Беляева, то при всем том он в роли Никонова явление для нашего кинематографа не совсем обычное. Типичность его все-таки загадочна, особенно если учесть словесную скупость этой роли. Но и к простой типажности ее не сведешь.

Очень может быть, что секрет успеха Юрия Беляева как раз в том, что он, как и его персонаж, совершенно сепаратен в своем окружении. Никакие нити не связывают его с остальными исполнителями, в то время как все они существуют в фильме лишь применительно к главному герою. Даже те из них, кто играет не только «на хронику», но и «на сюжет». Даже Клюев. Хотя он, в отличие от других персонажей, проходит рядом с главным героем почти через всю картину и наделен настойчиво акцентированной приверженностью к женскому полу. Однако как характер и Клюев не заслуживает права на персональный разбор.

Если уж на то пошло, интереснее других, на мой взгляд, получился эпизодический образ жены Никонова — Киры. Притом что почти всем персонажам Аристова свойственно легкое несоответствие интонаций внешнему облику человека (в данный момент) и присуща несколько излишняя взвинченность по сравнению с выражением лица, эта «сдвинутость по фазе» стала источником драматизма и получила интересный рисунок, пожалуй, лишь у Светланы Брагарник, играющей Киру. Ее нервозная мимика, граничащая с кривлянием, очень своеобразно передает сложные переживания этой женщины. На лице Киры можно прочесть и стыд, и виноватую растерянность, и горе, и уязвленное самолюбие, и робкую надежду, и тоску одиночества. А поверх всего — сознание личного долга при полной гражданской беспомощности.

На лицах остальных ленинградцев я, повторяю, читал лишь полное неведение относительно своего будущего. Ведь действие в картине заканчивается на двадцатый день блокады. А всего их было, как известно, девятьсот. Весь во власти эффекта хроникальности я вглядывался в эти лица, еще такие оживленные, даже беспечные по сравнению с теми строгими, горестными, но полными достоинства лицами, что встречались мне в военном Ленинграде как раз спустя девятьсот дней. Я вглядывался в героев фильма Аристова и думал о том, кого из них я мог встретить после снятия осады на пустынных заснеженных проспектах даже и тогда прекрасного города? Мечтательного Клюева? Его ревнивую жену Галю? Общительного профессора Гедеванова? Или несчастную Киру с ее дочкой? Думаю, что никого... Тогда, может быть, самого Никонова? Нет, вряд ли и его пощадила блокадная судьба...

И еще я думал о том, что сейчас, сорок пять лет спустя после событий, изображенных в «Порохе», эта странная и очень жестокая картина в чем-то правдивее и серьезнее иных других говорит о той цене, какой была завоевана наша победа. В том числе и о жестокой необходимости, которая применительно к войне иной раз обязывает к необходимой жестокости. Даже в искусстве...

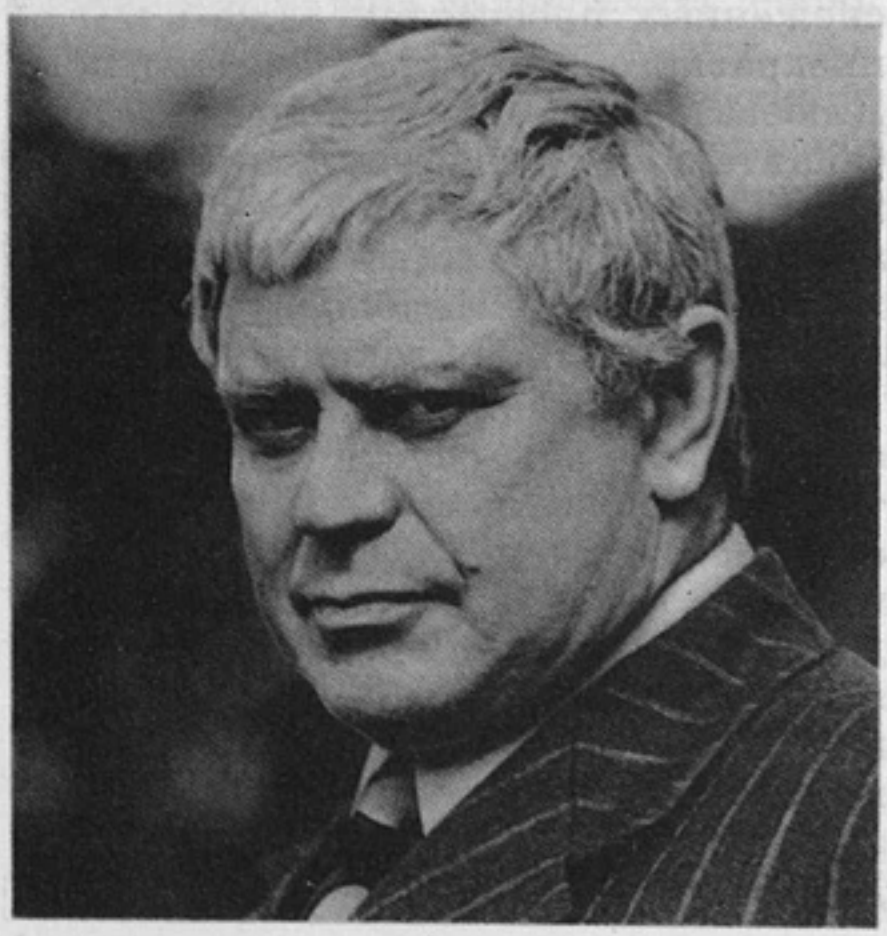
Донатас БАНИОНИС:

Достоинство личности

Беседу ведет и комментирует Леонид Павлючик

Лаборатория

Донатас Банионис



Донатас Банионис, актер с мировым именем, живет в небольшом городке Паневежисе, который отыщешь далеко не на каждой карте страны. По утрам он идет знакомыми улицами к театру на репетиции, по вечерам — на спектакли. Его узнают, с ним, старожилом города и театра, уважительно и просто здороваются.

Безусловно, в богатой дарованиями труппе театра Донатас Банионис — актер номер один. Но бремя славы и популярности мало сказалось на его образе жизни, на взглядах на искусство. Снявшись в десятках известных фильмов, побывав на престижных международных кинофестивалях, испытав искушение лестными предложениями, Банионис неизменно и верно возвращался из своих затяжных кинематографических странствий в родной театр. И всякий разговор о кино он то и дело поверяет своим театральным опытом. Здесь — начало его биографии, его творческие истоки; ведь кино открыло Банионису только после двадцати лет работы на сцене. И беседа наша, естественно, тоже началась с театра. А конкретно — с первых шагов хорошо известной у нас в стране паневежской труппы и ее режиссера Юозаса Мильтиниса.

Леонид Павлючик. Я думаю, что методы работы Мильтиниса, его принципы воспитания актеров и сегодня представляют практический интерес. Не говорю уже о любопытстве чисто познавательном, ибо о становлении вашего театра до сих пор рассказывают легенды...

Донатас Банионис. Легенды возникают оттого, что судьба нашего театра действительно необычна. В самом деле, представьте: ученик и коллега Шарля Дюллена, Жана Вилара, Жан-Луи Барро, вернувшийся из Парижа в Литву, открывает театр в глубокой провинции, в маленьком городке... И уже в рецензии на первый спектакль проскальзывает многообещающее определение: «живущий, а не играющий театр».

С чего начал Мильтинис? С того, что начисто отказался от «звезд». Он так искусно строил репертуар, что если, допустим, мне в одном спектакле доставалась главная роль, то в следующем — только эпизодическая или вовсе бессловесный проход. Причем каждая новая роль строилась как бы на отрицании предыдущей. Ни о каком устойчивом амплуа не могло быть и речи.

Мильтинис не допускал даже мысли о повторении кем-нибудь из нас уже однажды найденного, обретенного. В этом смысле, думаю, опыт нашего театра поучителен и по сегодняшний день. В особенности для кино, где типажный принцип главенствует едва ли не безраздельно. Вот появилась молодая актриса, есть в ней и свежесть, и обаяние, и привлекательность. Но мелькнула на экране раз, другой, третий, а дальше — часто уже неловко смотреть... Свежесть становится манерностью, обаяние — слащавостью, привлекательность — завлекательностью. А все потому, что никто из режиссеров не потрудился поставить перед актрисой мало-мальски новую творческую задачу, эксплуатируя одну лишь внешность да скудеющий с каждым разом природный дар.

Еще один урок Мильтиниса: он учил сосредоточенности в искусстве, умению безраздельно отдавать себя делу. Начал он с того, что все мы поселились в общежитии — одно время это было помещение монастыря, и нравы у нас царили строгие, монастырские. Мильтинис никому не позволял предаваться ленивой расслабленности ни на минуту. Мы едва ли не круглосуточно проводили время в разговорах и мыслях о театре, всякого рода суетные желания моментально отсекались режиссером как несущественные.

С первых же постановок наш режиссер отверг ориентацию на легкие спектакли, поставленные лишь для развлечения и завлечения публики. Театр, не несущий серьезной философской нагрузки, он не признавал даже в теории. Но чтобы сохранить высокий статус театра аналитического, познающего жизнь не на бытовом, а на бытийном уровне, ему были нужны актеры-интеллектуалы, не удовлетворяющиеся лишь стихийными, врожденными способностями. Здесь начало наших поездок в крупнейшие музеи страны, знакомство с архитектурой Прибалтики, Ленинграда, Москвы, разбор постановок МХАТа. Обсуждение самых сложных проблем философии, социологии, истории, эстетики, литературы.

Л. П. Но позвольте, Донатас Юозович, ведь еще и посегодня бытует мнение, что излишний интеллектуализм актеру вредит, что он убивает непосредственность его эмоциональных проявлений. Интеллектуальный театр, не согретый переживанием актера на сцене,— это уже не искусство, а какая-то геометрия... Кстати, и Паневежский театр нередко в этом смысле подвергался критике, упрекавшей его в чрезмерной рассудочности, эмоциональной скудости...

Д. Б. В этой связи сошлюсь на одно зрительское впечатление. Я посмотрел недавно фильм «Фанни и Александр» Ингмара Бергмана, кстати, режиссера явно интеллектуального, в творчестве которого, в общем-то, всегда превалирует серьезное философское содержание. В прологе этого фильма показана некая театральная труппа, и руководитель этой труппы говорит своим актерам такие слова: «Вот за этими театральными стенами царит большой и сложный мир. И лишь иногда маленькому миру театра удается отразить большой мир. Но мы даем людям, которые приходят сюда, и возможность на несколько мгновений забыть этот трудный мир, существующий за стенами театра».

Я приблизительно передаю ход этого монолога, но в нем наглядно проступают черты взаимоотношений жизни и искусства, зрителей и театра.

Познать мир — и забыться в магии искусства... Объяснить жизнь — и одновременно оторваться от реальности, создав реальность новую... Иными словами, в театре мало мир разъять на молекулы, препарировать его холодным анализом, зрителей надо еще и взволновать, провести через очищающее потрясение высоким искусством. Тогда и реальные противоречия мира, его сложности познаются глубже, острее, отчетливее...

Думаю, что в определенной мере этот принцип применим к творческому методу современных актеров. Не случайно Мильтинис, рисуя портрет идеального исполнителя, наделял его чертами философа и... акробата, разумеется, в образном смысле этого слова. То есть актер в его представлении должен на сцене мыслить на высоком интеллектуальном уровне, а гибкостью, чуткостью своего эмоционального аппарата, тонкой вибрацией души потрясать зрителей. «Пусть наш ум заостряет наше воображение, а наше воображение шлифует наш ум» — такой девиз был начертан на знамени театра. Да, случались у нас творческие неудачи, но лучшие работы нашего коллектива, скажем, «Гедда Габлер», «Смерть коммивояжера», «За дверью», «Макбет», «Иванов», помимо философской, интеллектуальной сложности, всегда имели высокое эмоциональное наполнение.

Л. П. Появление на экране актеров Паневежиса — одно из самых заметных явлений кинематографической жизни шестидесятых годов. Как вы думаете, Донатас Юозович, почему актеры Паневежского театра так легко и органично вошли в кинематограф, стали ему необходимы?

Д. Б. Вопрос непростой, думаю, мы в нем постепенно совместными усилиями разберемся. Хочу для начала возразить насчет «легко и органично» — это заблуждение, поверьте мне на слово. В искусстве ничто не дается легко, даже если есть опыт и работоспособность, об этом не уставал говорить Станиславский.

Многих новичков кино отпугивает навсегда. Так, кстати, едва не произошло и со мной на съемках фильма «Адомас хочет быть человеком». Помню, я совершенно растерялся на съемочной площадке, не понимал характера персонажа, специфики кадра, монтажа, отдельно снятого куска. Мне что-то говорили, я выполнял чьи-то задания, много позировал с пустыми глазами...

Недавно пересмотрел фильм — и ужаснулся: едва ли не каждый шаг, каждый жест вызывают протест. Пожалуй, только Мильтинис, снимавшийся в картине, выглядит зрелым, мыслящим актером. А я играю, как говаривал Пудовкин, «покусочно», не умея выстроить роль от начала до конца.

Считаю, что только на четвертой картине — это был фильм «Никто не хотел умирать» — произошло мое рождение как актера кинематографического. Пожалуй, именно здесь я впервые попал в стиль всего фильма, изначально почувствовав, к какому берегу надо плыть... Поэтому каждый эпизод я уже как бы нанизывал на сквозную идею, мысленно соотнося общее и частное, правду образа и правду фильма в целом.

Л. П. В вашей игре и в игре ваших коллег в «Адомасе», я согласен, недостает концептуальной цельности, но кинематографичность актерской игры, на мой взгляд, очевидна.

Д. Б. Если говорить о кинематографической манере игры, под которой обычно понимают естественность, органичность, то мы действительно освоили ее быстро, более того, мы ею владели как бы изначально. Дело в том, что Мильтинис, стажируясь во Франции, успел сняться в пяти фильмах, причем он работал с такими великолепными, в высшей степени кинематографическими актерами, как Симона Симон, Мишель Морган... Пересмотрите классические француз-

ские фильмы 30—40-х годов — актерское исполнение в них и ныне на уровне современных требований. Мильтинис, конечно же, не мог не усвоить дарованные ему уроки приобщения к кинематографу, более того, многие законы экрана — вольно или невольно — он перенес в наш театр. Не случайно после первых же спектаклей нас многие обвинили в том, что мы... не умеем играть, что наше место не на сцене, а в кино.

Тогда это было непривычно, ново, дискуссионно и породило у части зрителей недоумение. Мы отказались от грима, театральных поз и интонаций, от форсированности чувств. Мильтинис, словно предугадывая наше кинематографическое будущее, учил работать как бы на крупном плане, используя хемингуэевский принцип айсберга. Как впоследствии выяснилось, наш опыт пришелся кстати рождающемуся литовскому кино. Жалакявичус, Вабалас очень точно сумели почувствовать своеобразие работы Мильтиниса с актерами и без потерь пересадили едва ли не всю труппу театра на кинематографическую почву.

Мне в кино повезло. Я работал с Г. Козинцевым, М. Калатозовым, В. Жалакявичусом, С. Кулишом, которые никогда не позволяли себе использовать актера типажно. Не скажу, что работать было легко — все время давило огромное психологическое напряжение от невозможности воплотить их замысел во всей сложности и глубине. К ним надо было тянуться, открывая в себе то, чего и не предполагал, а они сумели разглядеть. В разных фильмах у разных режиссеров я пытался быть разным, но не всегда мне это удавалось.

Л. П. Донатас Юозович, вы сыграли более ста ролей в театре, около сорока — в кино. Итого — полтораста ролей. Весомый творческий багаж. Были здесь роли трагедийные и комедийные, классические и современные, образы гротескные и глубоко психологические. Как вы считаете, можно ли через такое обилие разных ролей пронести свою внутреннюю актерскую тему?

Д. Б. Не всегда.

Л. П. Но ведь еще Михаил Чехов, великий русский актер, писал о важности идеи, которую он — сознательно или бессознательно — выражает в течение всей активной жизни и в каждой — я подчеркиваю: в каждой! — роли.

Д. Б. Думаю, это все-таки преувеличение. Да, писатель, сидя в кабинете, может всю жизнь развивать один круг волнующих его идей, мыслей, актер — фигура зависимая, он подчинен репертуару театра, связан по рукам и ногам качеством драматургии, содержанием роли... Не всегда ведь есть возможность отказаться от работы, во всяком случае, в театре режиссеру не скажешь «не хочу». И все же от себя уйти трудно... Вахтангов говорил когда-то, что образ — это личность актера плюс предлагаемые обстоятельства. Другими словами, любой образ, скажем, Президента в фильме «Кентавры»,— это роль, написанная в сценарии, плюс мои мысли, мой внутренний мир, мое «люблю» и «ненавижу», моя страсть и моя боль. И в этом образе неизбежно отразится не только мое отношение к проблемам политики, власти, насилия, гуманизма в современном мире — а именно эти категории анализирует в фильме Жалакявичус,— но и мой взгляд на природу человека вообще, на его жизненное предназначение. И в образе Президента неизбежно будет что-то неуловимо общее, скажем, с Ладейниковым из «Мертвого сезона» или с Гойей, хотя эти персонажи живут в разных эпохах и странах. Я надеюсь, что общее в них — моя позиция, проступающая в разных ролях и разных фильмах. А заключается она в утверждении человека — его права на собственное достоинство, на любовь, на личные, глубоко инди-

видуальные чувства и размышления. Каждый человек суверенен, это целая планета с присущей только ей атмосферой, составом почвы, сочетанием атомов. Об этом я и стараюсь говорить в своих работах.

Л. П. Утверждение начал гуманизма, защита человеческого в человеке — эта тема, как мне кажется, складывается в вашем творчестве из двух переплетающихся потоков. С одной стороны — сочувственное внимание к жизни «маленького человека», как это было, скажем, в фильмах «Никто не хотел умирать», «Бегство мистера Мак-Кинли». С другой стороны — размышление об ответственности, которая ложится на плечи людей, отмеченных необыкновенным талантом, правом и возможностью вершить человеческие судьбы. Я имею в виду Ладейникова из «Мертвого сезона», Гойю, Бетховена, уже упомянутого Президента.

Справедлива ли такая классификация, на ваш взгляд? Существует ли для вас разница в подходе к этим ролям, близким по теме, но, как мне представляется, нередко полярным по своей человеческой сути?

Д. Б. Конечно же, подход к этим ролям каждый раз был разный. Ведь одно дело — литовский крестьянин, оторванный от большой истории, постигающий ее противоречия на примере своего маленького хутора, своей скромной жизни, и другое дело — президент страны, от действий которого эта история во многом зависит...

Исходя из своего собственного опыта, могу сказать, что вариации на тему «маленького человека» мне давались, конечно же, легче — здесь больше точек соприкосновения с собственной судьбой, судьбой моих предков. Я ведь — сын простого ремесленника, внук литовского крестьянина, перед тем как стать актером, сам учился в ремесленном училище, мял глину, мне заботы простого человека, понятное дело, ближе. Не случайно и первой моей по-настоящему серьезной работой в театре стал спектакль «Смерть коммивояжера», рассказывающий о жизни, заботах, надеждах «маленького человека». Слов нет, жизненная реальность, отраженная в пьесе А. Миллера, была мне мало знакома — все-таки действие происходит в Америке, но сами проблемы Вилли Ломена, подводящего итоги прожитой жизни, казались мне близкими и понятными.

Интересно, что годы спустя опыт работы над «Смертью коммивояжера» пригодился мне и в кино. Я имею в виду фильм режиссера М. Швейцера, рассказывающий о жизни среднего американца. Ведь в чем-то существенном мои герои схожи. И у коммивояжера Вилли Ломена, и у мелкого клерка Мак-Кинли — одни страхи и тревоги, берущие начало в условиях жизни, где нет и не может быть уверенности в завтрашнем дне. Другое дело, что пьеса Миллера была прочно укоренена в быте, а в произведении Л. Леонова, послужившем основой для фильма, проблемы американской действительности представали в апокалиптически «сгущенном» виде. Жизнь и смерть Вилли Ломена служили для меня в этом случае психологическим камертоном, по которому я сверял гротескный образ Мак-Кинли.

В «Бегстве...» надо было искать какую-то иную меру условности, иногда фарсово заострять типичные черты американского обывателя, отказавшегося от жизни в страхе перед ее проблемами.

Совсем иной ракурс в освоении темы «маленького человека» был предложен в ленте «Никто не хотел умирать» — первой моей большой работе в кино. Здесь между мной и персонажем уже не было барьера, неизбежно возникающего, когда играешь человека иной национальности, живущего в условиях иной социальной системы. Драма литовского крестьянина Вайткуса была мне понятна не только как правдивый документ национальной

истории; я видел после войны таких людей, знал их психологию.

Картина Жалакявичуса была во многом полемична по отношению к многочисленным работам на сходную тему. Ведь в них все было просто, графически ясно расчерчено: вот герои положительные, вот отрицательные. В лучшем случае нам показывали безболезненное перевоспитание заблудшего персонажа. Новизна трактовки Жалакявичуса заключалась в том, что разлом истории прошел не только через деревню, разделив ее на два лагеря, но через сердце Вайткуса — крестьянина, сына сапожника, который мучительно пытается обрести почву в колеблющемся, неустойчивом, разодранном противоречиями мире. Так и мечется Вайткус весь фильм между двух смертельно враждующих лагерей, склоняясь то в одну сторону, то в другую, а чаще всего — куда-то в третью. Но нет брода в огне классовых битв, нет третьей дороги, на которую он мог бы ступить и быть счастливым...

Вайткус — при всем его трагизме — фигура для литовского народа не исключительная, его судьбу в послевоенные годы разделили многие. Поэтому мы с Жалакявичусом отказались от поверхностной символики, которую таила сама сценарная ситуация, необходимо было наделить героя социальной узнаваемостью, земной правдой, исторической и психологической конкретностью. И здесь неоценимыми оказались уроки Мильтиниса, который, сам обладая глубоко историчным мышлением, учил и нас чувствовать связи с народом, землей, на которой мы выросли и которой обязаны жизнью и судьбой.

Как видите, по-своему непростым оказался путь к этим «простым» или «маленьким» людям. Впрочем, вообще заблуждение считать, что есть на земле простые люди. Их простота обманчива, их незаметность иллюзорна. Стоит только повнимательнее в них вглядеться, как обнаружишь постоянную работу души и ума, глубокие потрясения, затаенные мечты, непредсказуемые порывы сердца. Такому взгляду учит нас великая русская литература, классика театра и кино. Страдания мелкого чиновника, потерявшего шинель, или злоключения безработного в поисках украденного велосипеда — как мелок, казалось бы, повод для произведения искусства, как вроде бы незначительны переживания персонажей, к которым и слово «герой» как-то совестно применить. А между тем их глубоко личные драмы, исследованные с чрезвычайной дотошностью и скрупулезностью, оказались нужны всему человечеству, они приобрели масштаб вселенского обобщения.

В моей биографии много «маленьких людей». В театре это Бекман в пьесе «Там, за дверью», Андрей в «Женитьбе Белугина», Тесман в «Гедде Габлер»... В кино — Донатас в «Хронике одного дня», Петрушонис в «Цветении несеяной ржи», Михаил Иванович в «Детском мире»... Я старался искать в этих героях их человеческую исключительность, особенность, даже если они порой и бывали со знаком минус.

Л. П. Ну, а если исключительность со знаком плюс?.. Я имею в виду, к примеру, ваши совместные работы с кинематографистами ГДР: Гойю и Бетховена. С какими мыслями и чувствами берется актер за роль такого масштаба?

Д. Б. Со своими, как ни покажется это кощунственно дерзким. Ибо актер сам является строительным материалом для своих ролей. Пользуется своим телом, голосом, улыбкой, настроением, самим складом личности. И даже черты великого человека неизбежно ищешь в своих сомнениях и разочарованиях, поисках и обретениях, отдавая, естественно, отчет, сколь несоизмеримы масштабы твоей личности и личности гения. Вообразите трудность стоявшей передо мной задачи: как сделать для зрителя по-

нятным, что вот именно этот человек «с приплюснутым мясистым носом и толстой выпяченной нижней губой» (такую безжалостную портретную характеристику дает Гойе Л. Фейхтвангер) мог написать яростные, непостижимые полотна? Как уживалось в нем все это — непомерная гениальность и непомерная же гордыня, душевная щедрость и мелкое тщеславие, интеллектуальная утонченность и мужицкая недоверчивость, умение видеть насквозь любого человека и неспособность бороться со своими пороками? При всем своем величии Гойя мыслил порой, как простой обыватель, желающий ласк и милостей от власть предержащих. И в этом смысле он ведь тоже был «маленький человек». Не исключено, что Гойя мог бы стать салонным живописцем, если бы не ослепительная, всепожирающая любовь к искусству. Когда Гойя подходил к холсту, он становился страстно смелым.

Как сыграть эту сложность, этот дуализм натуры? Я и сегодня не знаю ответа на эти вопросы. Единственное, в чем уверен достаточно твердо: изображая на экране великих людей, не надо становиться на котурны. А то ведь как бывает: увидишь иной раз мельком на экране телевизора фрагмент какого-то фильма и по тому, как актер ходит, вернее, себя носит, сразу видно, что играет он какое-то значительное лицо. Я уж не говорю о гениях — нередко их изображают с надрывом, наделяя неземным блеском в глазах, потусторонней отрешенностью, а ведь они прежде всего люди, и ничто человеческое им не чуждо. В великих людях прошлого важна их убежденность в правоте своих идей, созвучие их мыслей нашим сегодняшним устремлениям. Вот и мне на примере Гойи, Бетховена хотелось показать, как трудно художнику найти свой путь, от каких соблазнов надо отказываться, сколькими пожертвовать...

Работая над ролями Гойи и Бетховена, я, естественно, много читал о своих героях, изучал их жизнь, произведения. Что поразило меня больше всего? То, что эти титаны духа, гениальные реформаторы искусства, нередко нуждаясь в самом необходимом, были безжалостно требовательны к каждому своему сочинению, переделывая его бесконечное число раз, а то и уничтожая. Вот у кого нам надо учиться взыскательности, требовательности к своему собственному творчеству.

Л. П. К сожалению, актер кино не имеет возможности переделать роль, внести в нее какие-то коррективы. Единственная возможность для него проявить высокую творческую принципиальность — это... отказываться от ролей, которые не созвучны его мироощущению, внутренней теме, заведомо мелки в изображении характера. В этой связи, Донатас Юозович, одно наблюдение: в вашей творческой судьбе, наряду с ролями значительными, серьезными, случаются и необязательные, которые можно было бы не играть. Между тем они уже сыграны...

Д. Б. Конечно, актер должен уметь отказываться. И мне на протяжении своей жизни иногда приходилось делать это.

Правда, до сих пор не уверен, что всегда поступал правильно. Можно ведь проиграть, имея превосходный сценарий, а можно выиграть и там, где, казалось бы, никаких шансов не было... Пример? Пожалуйста, Ладейников в «Мертвом сезоне». Сценарий ведь не сулил никаких замечательных открытий, режиссер был в то время молодой и никому не известный, роль писалась в расчете на другого актера... Как поступает в такой ситуации дорожащий своей репутацией актер? Он отказывается. Так и я поступил первоначально, справедливо рассудив, что в лихо закрученном детективе делать мне нечего. Но после первых встреч с режиссером Саввой Кулишом, после явно выраженного

обоюдного желания сломать стереотипный образ разведчика, который, к сожалению, и до сих пор имеет хождение, решил рискнуть.

К счастью, так случилось, что у меня была возможность встречаться с прототипами нашего собирательного героя, с реальными разведчиками, которые очень помогли нам в работе, сами, возможно, того не осознавая. Я днями жадно смотрел и слушал, как они рассказывают. Меня поразило полное несовпадение наших киношных представлений о разведчиках с реальными людьми, у которых, оказывается, нет ни стальной мускулатуры, ни демонического блеска в глазах, а есть интеллигентность, высокая культура, умение разбираться в сложных проблемах психологии, философии, литературы, экономики. Я уже не говорю о языках, которыми они владели в совершенстве. Все это убедило нас в правильности избранного пути, в перспективности нашей работы. Мы стремились в рамках детективного сюжета создать образ думающего человека.

Такая концепция фильма и главного героя, похоже, устраивала только нас одних. На многочисленных худсоветах «по спасению фильма» говорили о полном провале, о незнании законов жанра, об изначально ложном поиске. И что же? Сегодня «Мертвый сезон» — отправная точка в разговоре о путях развития приключенческого жанра, а Ладейников — одна из моих любимых ролей, позволившая выступить в защиту личности. А ведь этой роли могло бы не быть...

А вот вам другой пример. Был в моей биографии фильм «Открытие», ныне благополучно забытый. А ведь сценарий там был очень интересный, и работал я в фильме с жадностью, веря в успех. Увы, не случилось, как не случилось, скажем, в картине «Где ты был, Одиссей?», где драматургия тоже, казалось бы, предвещала полный успех. Если верить критике, это не лучшая роль в моей биографии. Вот и попробуй предскажи, стоит или не стоит сниматься в том или ином фильме.

Случались, конечно, ошибки и по моей собственной вине. Где-то не дотянул, не доиграл, где-то позволил себя ввести в заблуждение мнимой талантливостью сценария, где-то переоценил творческий потенциал роли. Но ведь и на ошибках тоже учатся. И если бы появилась у меня возможность прокрутить свою судьбу, словно кинопленку, вспять, то от нескольких картин обязательно отказался бы.

Л. П. Коль скоро мы заговорили о возможности переиграть судьбу, то, может быть, есть смысл вспомнить о несбывшемся, которое, как писал Блок, всю жизнь волнует нас?

Д. Б. Чем старше становится актер, тем больше у него несыгранных ролей. И сегодня с грустью и даже горечью могу сказать, что очень много ролей прошло, проскочило мимо меня. Но перечислять несыгранное бессмысленно, в разговоре о творчестве нужно исходить из сыгранного, из дарованного, а не из отвлеченных и потому беспочвенных грез.

Единственное, о чем можно помечтать, так это о том, что настанет время, когда на актеров станут писать сценарии не от случая к случаю... Ведь это же вопиющее расточительство, что десятилетиями не имеет ролей, сколько-нибудь равновеликих его таланту, Иннокентий Смоктуновский... Что Олег Борисов, Евгений Лебедев, Георгий Жженов играют на экране только в четверть, в лучшем случае в треть своих возможностей... Что ушла из жизни Фаина Раневская, ослепительно блеснув на экране только в довоенных фильмах... Что оскорбительно мало снимались в кино знаменитые мхатовские «старики», а дела уже не поправишь... Ведь зритель в конечном счете в кино всегда идет «на актера», в нем он узнает себя, свои привычки, свою жизнь. Благодаря этому актер может стать властителем дум, кумиром целых поколений.

Вспомните феноменальную популярность в давних лентах Любови Орловой, Бориса Андреева, Николая Крючкова, Петра Алейникова... Это не просто популярность броской внешности, как нередко бывает на Западе с новоявленными «звездами»,— это популярность определенного социального типа, преломленного в личности актера.

Сегодня актерские работы такой творческой мощи появляются редко. Происходит это по многим причинам, но в том числе и потому, что даже самые талантливые наши сценарии пишутся на абстрактного исполнителя, которого режиссер потом долго и часто безуспешно будет искать по многочисленным театрам и студиям страны.

Л. П. В последние годы вы пребываете в новом для себя качестве: сначала стали главным режиссером, а потом художественным руководителем театра. Эти работы, как я понимаю, отвлекли вас от актерской деятельности. Надеюсь, не навсегда?

Д. Б. Я — актер по своей сути, и никогда о режиссерской деятельности не помышлял. Но так случилось, что после ухода Мильтиниса возникла угроза самому существованию театра. В этих условиях меня назначили главным режиссером, и я согласился, ибо театр меня воспитал, вырастил, подарил счастье любимой работы, и было бы верхом неблагодарности не постараться вернуть ему долги.

Новые заботы надолго поглотили все мои силы, опыт, умение. А сейчас театр активно работает, и теперь у меня появилась возможность перевести дыхание и вернуться к актерской деятельности. Недавно закончил сниматься в фильмах «Грядущему веку» и «Змеелов». Роли у меня там небольшие, но это, я надеюсь, предвестие новых работ, которые у меня будут,— на сцене и, надеюсь, в кино.

А пока моя забота в театре — это молодые актеры. Хочется передать им опыт, которого, надеюсь, у меня в достатке. Хочется, чтобы они поняли, сердцем почувствовали, какая это немилосердная и святая, жестокая и благородная, прекрасная и мучительная профессия — актер. Как мстит она за легкий подход к жизни и искусству. Как одаряет внезапными прозрениями, если ты к ним готовился всю предшествующую жизнь...

Собственно, актер — это не столько профессия, здесь я не совсем прав. Это образ жизни, мировоззрение, особый род общественной деятельности. Актеру надо идти по жизни с высоким внутренним достоинством, с верой в то, что твой труд насущно необходим людям, народу, стране...

События, факты, хроника

В Союзе кинематографистов СССР

Окончание. Начало см. на 2-й стороне обложки.

Всесоюзная неделя-смотр работ молодых кинематографистов, проходившая в декабре 1985 года в Тбилиси, продемонстрировала возросший профессиональный уровень дебютантов, их способность умело пользоваться различными выразительными средствами современного киноязыка. Вместе с тем в работах молодых постановщиков обнаружился и дефицит острого актуального жизненного материала, который позволял бы вести разговор о нерешенных проблемах современности.

Творческую программу недели-смотра завершила теоретическая конференция, в центре внимания которой оказался вопрос о внутреннем потенциале молодого художника. Что мешает бескомпромиссному выявлению этого потенциала? Вот вопрос, которым задавались многие из выступавших на конференции режиссеров, киноведов, кинокритиков.

Смотр показал, что молодое кино, непосредственно связанное в своем развитии с общим кинематографическим процессом, стоит сегодня перед решением сложных проблем. Очевидно, потребуются не только творческие, но и немалые организационные усилия для того, чтобы работы молодых обрели соответствующую требованиям дня социальную смелость.

По разделу полнометражных фильмов диплом жюри за лучшую режиссуру присужден П. Фатахутдинову и В. Хотиненко — постановщикам фильма «Один и без оружия» (Свердловская киностудия).

По разделу короткометражных фильмов диплом жюри присужден Экспериментальному творческому объединению, представившему картины «Эй, на линкоре» (режиссер С. Снежкин), «Испытатель» (режиссер И. Дыховичный), «Объездчик» (режиссер А. Бибарцев).

По разделу документальных картин диплом за лучший документальный фильм присужден фильму «Командир» (режиссер Ю. Подниекс, Рижская киностудия) и фильму «Семь Симеонов» (режиссер В. Эйснер, Восточно-Сибирская студия кинохроники).

По разделу научно-популярных картин диплом за лучший научно-популярный фильм присужден фильму «Зерно темы» (режиссер Э. Мдинарадзе, Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов «Маматианэ»).

По разделу мультипликационных картин диплом жюри за лучший мультипликационный фильм присужден фильму «Ночь» (режиссер В. Петкевич, Свердловская киностудия) и фильму «Приключения наивной гусыни Тасико» (режиссер Д. Сихарулидзе, «Грузия-фильм»).

Л. Маратов

●

С 10 по 14 декабря 1985 года в Таллине проходил выездной пленум Всесоюзной комиссии по кинопрокату СК СССР. Пленум обсудил два вопроса: об опыте работы Клубов друзей кино (киноклубов) Эстонской ССР в свете постановления ЦК КПСС «О мерах по улучшению использования клубных учреждений и спортивных сооружений», где в ходе обсуждения была обобщена интересная и полезная деятельность киноклубов страны, и о ходе выполнения решений Союза кинематографистов СССР по итогам пленумов Всесоюзной комиссии по кинопрокату, проведенных в 1983 и 1984 годах.

В работе пленума приняли участие кинематографисты, работники кинопроката, руководители и члены киноклубов Эстонии и других союзных республик, ответственные представители Госкино СССР, Министерства культуры СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, журналисты.

Л. Ефимов

В Госкино СССР и Союзе кинематографистов СССР

В литовском городе Паневежисе состоялся кинофестиваль сельскохозяйственных фильмов, организованный Госкино СССР и Союзом кинематографистов СССР. Первыми премиями отмечены лента «В согласии с природой» (режиссер Г. Чертов, «Центрнаучфильм»), рассказывающая о работе Терентия Мальцева по внедрению предложенных им противоэрозийных способов обра-

ботки почвы; фильм «Земля навек» (режиссер С. Лосев, «Киевнаучфильм»), также затрагивающий проблемы бережного, разумного отношения к земле, повышения ее плодородия.

Второй премии удостоены фильмы «Председательский корпус» (режиссер В. Сперкач, Украинская студия хроникально - документальных фильмов) — о вожаках колхозного производства, лучших председателях хозяйств Украины; белорусская лента «Все начинается с земли», в которой исследуются научно обоснованные системы земледелия в условиях разнообразных почвенных зон Белоруссии (режиссер А. Рудерман); работа Литовской киностудии «Мое поле» (режиссер Э. Зубавичюс) — фильм-размышление о таких ценностях, как земля, труд, хлеб, о нравственном значении этих понятий.

Третью премию получил фильм «Живу в Эришкесе» Литовской киностудии (режиссер Р. Верба) — о людях передового колхоза Паневежисского района «Эришкес».

Многие фильмы кинофестиваля отмечены золотыми, серебряными и бронзовыми медалями ВДНХ. Золотую медаль получили лента Г. Чертова «В согласии с природой», фильм Ростовской киностудии «Свой огород и поле за ним» режиссера К. Лаврентьева — о преимуществах безнарядной системы организации колхозного производства.

Фестиваль завершился научно-практической конференцией, в которой приняли участие ведущие ученые, занимающиеся проблемами сельского хозяйства.

А. Маркович

На киностудиях страны

«МОСФИЛЬМ». Режиссер И. Киасашвили, поставивший комедию «Дамы приглашают кавалеров» и лирический телефильм «Письмо с фронта», пробует свои силы в ином жанре. Его новый фильм «Попутчик» (сценарий П. Лунгина, в соавторстве с постановщиком), рассказывая историю одного изобретения, затрагивает проблемы научно-технического прогресса.

«Наша картина,— говорит режиссер,— тяготеет к притче. Ее герои — антиподы. Если один пытается продвинуть свою рационализаторскую идею, то второй относится к этому с полным равнодушием и неприязнью, хотя служебное положение заведующего отделом НИИ обязывает его к иному поведению. Однако вышло так, что герои сталкиваются во внеслужебной обстановке: во время отпуска сотрудники НИИ волею случая оказываются в одной автомашине. Личность изобретателя, к которому все пристальнее присматривается его антагонист, невольно влияет на отношение к рационализатору, к судьбе дела».

●

Режиссер Себастьян Аларкон готовится к съемкам нового фильма «Ягуар». Сценарий написан им в соавторстве с драматургом Татьяной Яковлевой по мотивам книги Марио Варгаса Льосы «Город и псы». В книге события происходят более двадцати лет назад в Перу, но авторы сценария переносят их в сегодняшний день, в некую собирательную латиноамериканскую страну, где царит фашистский диктаторский режим.

Действие будущего фильма происходит в стенах военной академии. Здесь господствует неуемная жестокость, подростков сознательно воспитывают в атмосфере безнравственности, бездуховности. Главные герои — Поэт, Раб, Ягуар — относятся к трем различным слоям общества. Попавший в привилегированную школу представитель низшего сословия Ягуар к финалу осознает неизбежность нравственного краха людей, в душах которых насаждается насилие, он приходит к пониманию истинных человеческих ценностей.

Е. Сергеева

«АРМЕНФИЛЬМ». Насущной современной тематике посвящены сегодняшние работы «Арменфильма».

Режиссеры Р. Геворкянц и Р. Кеворков приступили к съемкам художественного полнометражного фильма «День начинается» по сценарию, написанному Р. Геворкянцем в содружестве с А. Диваняном. В центре — разговор о становлении личности молодого современника, формировании его активной гражданской позиции, об ответственности человека перед обществом, перед самим собой.

●

Картина «Лучшее из времен», которую ставит режиссер Н. Оганесян по сценарию, написанному им в соавторстве с Э. Паязатяном и Т. Левоняном, задумана как остросоциальная драма. Перед ее главным героем стоит «вечный» вопрос — соотношение цели и средств ее достижения. Любые ли средства могут быть избраны? Где та мера истинности цели, которая оправдала бы избранный путь?..

●

Об ответственности перед родиной, перед родной землей расскажет двухсерийный фильм «Одинокая орешина». Его сценарий создан режиссером картины Ф. Довлатяном и драматургом А. Агабабовым по мотивам произведения В. Петросяна «Крик немой горы».

Главный герой картины Камсарян — директор школы в горном армянском селе Лернасар (над этой ролью работает известный актер С. Саркисян). Земляки уважают честность, твердость, гражданскую принципиальность Камсаряна, любят за доброту, искренность, общительность. Хотя и склонны, пожалуй, считать некоторые его поступки странными.

...Идет миграция исконно деревенских жителей в город. Близко к сердцу принимает Камсарян отъезд молодежи из Лернасара.

Он понимает, что не за легкой жизнью едут люди в город. Но ведь и земля, на которой человек родился, не просто «среда его обитания», а то, что сформировало его как личность, дало ему право и силы войти в мир всего живого.

В истории о затерянном в горах селении Лернасар авторы картины выходят за рамки частной ситуации одной армянской деревушки. Не случайно в фильме метафорически используются армянские легенды, сказания, притчи. Они, по замыслу создателей ленты, должны придать повествованию эпическое звучание.

Б. Белова

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ А. П. ДОВЖЕНКО. В новой картине Р. Балаяна «Храни меня, мой талисман» (по сценарию Р. Ибрагимбекова) в главной роли снова, как и в предыдущих двух фильмах режиссера — «Полеты во сне и наяву» и «Поцелуй», — снимается Олег Янковский.

Осенние дни съемочная группа (в ее составе — оператор В. Калюта и художник А. Левченко) провела в Болдине — все натурные съемки осуществлялись именно там. Пушкинская эпоха, образ великого поэта, обстоятельства его жизни, наконец, пушкинская природа зримо и незримо входят в картину, во многом предопределяя ее нравственный конфликт, ее атмосферу, способ мышления и чувствования героев.

С. Тримбач

«КИРГИЗФИЛЬМ». Бытовую драму «Сошлись дороги» ставит дебютант в игровом кино режиссер А. Уюндуков. Сценарий фильма написан режиссером на основе повести киргизского писателя О. Айтымбекова. Картина расскажет о труде чабанов, о нелегком пути главного героя к осознанию ответственности за вверенную ему социалистическую собственность — и перед окружающими людьми и, главное, перед самим собой.

●

По сценарию Р. Хуснутдиновой «Дилетант» снимает свою первую картину молодой режиссер О. Камчимбеков. Ее жанр — социальная драма. Цель, которую ставят перед собой авторы,— создать фильм-раздумье над проблемами сегодняшней педагогики.

В отдаленную школу-интернат, где учатся в основном дети из неблагополучных семей, редакция одной из газет направляет молодого журналиста; чтобы собрать материал, он решает поработать в интернате в качестве педагога. Судьбы детей, окруживших начинающего педагога, убеждают в этом.

В. Белопольская

«ТУРКМЕНФИЛЬМ». Съемки картины на историческую тему под рабочим названием «Тайный посол» ведет режиссер Х. Какабаев. Основой сценария, написанного Х. Какабаевым и Е. Митько, стала повесть Ю. Белова «Вода живая и мертвая». Главный герой картины, роль которого исполняет Н. Алаберды-ев, — старейшина одного из туркменских племен Ходжанебек, реальное историческое лицо, человек, наделенный необычайной политической дальновидностью. Его мудрость в решении политических вопросов неразрывно связана с любовью к родной земле, к своему народу.

Режиссер картины Х. Какабаев — дебютант во «взрослом» кино. Его предыдущие работы — «Длинные рукава», «Похищение скакуна», «Вот вернется папа» — были посвящены детям.

В. Маркова

На одну тему

Разрушение достоверности

Очевидно, что в художественном фильме на историческую тему крайне важно воссоздать эпоху, чтобы ни одна деталь не мешала зрителю поверить в ее подлинность. Остановлюсь лишь на том, как выглядит на экране железнодорожный транспорт.

Примерно до середины 60-х годов в историко-революционных и военных фильмах зритель обычно встречался с подлинной техникой отображаемой эпохи, тогда еще можно было найти действующие паровозы дореволюционной постройки и не тронутые реконструкцией линии. В фильме «Коммунист» (1957) мы видим еще подлинные теплушки и паровозы «овечки» и, наверное, последний раз встречаемся с «щукой» — известным русским паровозом начала века. Проход «щуки» на заднем плане в сцене на станции, когда народ ловит вести о здоровье Ленина, придает сцене неподдельную достоверность.

Достоверна железнодорожная обстановка во многих классических фильмах советского кино — «Баллада о солдате», «Судьба человека» и других.

В 60—70-е годы нашего века на железной дороге произошла реконструкция, существенно преобразившая весь ее облик. Практически не осталось заповедных уголков. Большая часть старых паровозов исчезла полностью, а действующие редки, как животные из Красной книги. Сегодня историческую железную дорогу уже приходится воссоздавать. Посмотрим, например, как обычно проводятся съемки на киностудии «Мосфильм».

Съемочная группа отправляется на Рижский вокзал Москвы, более или менее сохранивший исторический вид: само здание постройки начала века, низкие платформы, старый дебаркадер. Добавим к этому редкость поездов, и получаются удобные условия для съемки любых проводов и встреч в прошлые времена. Но стоит присмотреться, и видно немало изъянов в историческом пейзаже. Контактная сеть над рельсами, железобетонные шпалы на первом пути, современные светильники и скамейки на перроне, асфальт и т. п. И все это войдет в фильм.

Обычно по заказу студии из города Александрова (ближайшее от Москвы место, где есть паровозы в рабочем состоянии) прибывает паровоз $Э^{р}$. Это реконструированный вариант известного русского грузового паровоза серии Э, созданного в 1912 году. С натяжкой $Э^{р}$ (в просторечии «эрку») можно выдать за Э и пустить даже в дореволюционный сюжет, хотя лучше использовать более похожие на Э его модификации $Э^{у}$ или $Э^{м}$. Но каков вид снимаемого паровоза? Буфера паровых локомотивов сняли более 15 лет назад, и спереди торчит современная автосцепка. Появились щиток безопасности, современное электрооборудование. А сам паровоз грязный, неухоженный, в подтеках мазута, красные колеса стали черными. А ведь в прошлом паровозные бригады и в тяжелые времена содержали свои машины начищенными, даже нарядными.

К описанному паровозу цепляют несколько старых вагонов — не современных цельнометаллических, а деревянных довоенной постройки.

(Впрочем, цельнометаллические где-нибудь на заднем плане обязательно влезут в кадр.) Однако снимаемые вагоны стары не столько по конструкции, сколько по состоянию. Обычно они сильно переделаны, имеют специальную раскраску и надписи и в таком виде годятся для съемок весьма условно.

Вспомним прекрасный фильм «Семнадцать мгновений весны». Сцена на швейцарском (то бишь Рижском) вокзале. Штирлиц провожает Кэт, уезжающую чуть ли не на поезде Москва — Рига. Даже надписи на вагоне типа «тара 22 тонны» не убрали!

Фильм о Ф. Э. Дзержинском. Нарком обходит паровозное кладбище. А снята современная база запаса законсервированных локомотивов, причем на переднем плане — мощные послевоенные паровозы серии Л.

Недостоверны в смысле исторической техники многие фильмы, где действие происходит во время Великой Отечественной войны на оккупированной территории. Почему-то считается, что если на советском паровозе нарисовать свастику или букву V, то он сойдет за немецкий. Здесь все неверно. Немцы использовали только свои паровозы и вагоны, существенно отличные по внешнему виду от наших. Никаких эмблем, гербов и украшений спереди на паровозах не было.

Между тем подлинные немецкие военные паровозы у нас сейчас есть. Переделанные на нашу колею, они долго работали на дорогах страны, и некоторые пока сохранились. При желании этот идеальный для «партизанского» фильма паровоз можно получить в рабочем состоянии. Но кинематографисты привыкли уже к тому, что вывезет александровская «эрка»...

Совсем с иными, положительными примерами сталкиваешься тогда, когда режиссер специально занимается этим вопросом, когда есть грамотная консультация. Почти безупречно, например, показана железная дорога военного времени в фильме «Двадцать дней без войны». Его консультировал бывший заместитель министра путей сообщения Н. А. Гундобин. В фильме все, вплоть до мелких деталей, оказалось подлинным, реальным, хотя снимался он в наше время. То же можно сказать о фильмах «Адъютант его превосходительства», «На всю оставшуюся жизнь», «Детский сад».

Избежать вопиющих ляпсусов можно в любом фильме. Убрать щиток безопасности — пустяк, но нет, он проникает в большинство фильмов. А разве трудно заменить на паровозе современный лобовой прожектор на ацетиленовый фонарь, бывший в ходу до 30-х годов нашего века? И так далее.

Сейчас пора подумать о будущем, ведь, несомненно, не раз придется показывать в кино железную дорогу разных эпох. Совершенно очевидно, что лучше не добывать паровозы и вагоны от случая к случаю, а создать раз и навсегда специальный межстудийный локомотивный и вагонный парк для нужд исторического кино, где собрать и отреставрировать старые паровозы и вагоны. И снимать фильмы можно не на современных путях с тяжелыми рельсами и железобетонными шпалами, а на малодеятельных ветках, где сохранился легкий путь на песчаном балласте. Такие участки с помощью МПС еще можно выбрать, так же как еще сохранившиеся старые экзотические вокзалы. Такие, например, как на станциях Белев, Спас-Деменск, Юрьев-Польский.

Я думаю, это настоятельная и неотложная необходимость. Не сделаем сейчас — потом будет поздно.

А. Никольский,
председатель комиссии
по железнодорожной технике
Всероссийского общества
охраны памятников
истории и культуры

О достоверности фильма

Здравствуй, любимое «Искусство кино»!

Искала ответ на волнующий меня вопрос и еще раз прочитала очерк Н. Тумановой «Забытая статья Якова Протазанова» («ИК», 1984, № 7. Выписываю журнал давно и все номера до единого храню). И вспомнилась далекая молодость (теперь уже разменян седьмой десяток), когда мы, увлеченные до страсти зрители, смотрели вышедший на экраны Новосибирска фильм «Салават Юлаев». Как сейчас помню детский кинотеатр «Пионер»: залы всегда были полны, и вот, когда Салават пил отравленный напиток из чаши, зал предостерегающе шептал Салавату: «Не пей, не пей!» В фильме Салавата отравили враги, а по статье Н. Тумановой — подвергли его и отца зверским пыткам, сослали навечно в балтийскую крепость, и дальнейшая их судьба осталась неизвестной.

Соглашаюсь с тем, что режиссеру дано отклоняться от исторических фактов. Но ведь тогда у меня, например, пропадает вера в то, что события фильма соответствуют действительности. Сидя в зрительном зале, я знаю, что смотрю фильм, а такой эмоциональный захват, какой я описала выше, дает право сказать, что фильм удался, и ему веришь во всем. В те годы я, конечно, не помышляла о другом исходе судьбы Салавата, и, наверное, это к лучшему. Если смотришь фильм и видишь в нем отступления от исторических фактов — это вызывает неудовлетворенность.

В газете «Советская Россия» я читала статью Павла Чухрая. В ней речь шла о достоверности фильма. Морской офицер, посмотрев «Право на выстрел», заметил Чухраю, что погоны у моряков не пришиваются, а пристегиваются. Из-за маловажной, казалось бы, ошибки фильм потерял доверие этого зрителя (слова самого режиссера).

Я смотрела фильм «Я тебя никогда не забуду» режиссера П. Кадочникова: отличная картина, спасибо огромное ее создателям, но опять же деталь, на которую надо было обратить внимание. Война, а героиня фильма с маникюром. И это на фронте-то? Маникюр, длинная стрижка у мужчин, обручальное кольцо — все это можно часто видеть в фильмах, действие которых происходит в то время, когда этого ничего не было.

Я пишу об этом совсем не для того, чтоб обидеть кинематографистов или показать, сколько я знаю. Нет. Хочется, чтобы фильмы были правдивыми и точными и чтобы зритель верил им во всем и еще больше уважал ваше трудное, но очень нужное и благородное дело.

В. Лопухова

с. Кольцовка,
Новосибирская область

Из редакции

Директору
Курской областной конторы
по прокату фильмов
т. Константинову А. А.

Уважаемый товарищ Константинов!

Получили Ваше рассерженное письмо в ответ на нашу публикацию в № 9 за 1985 год, но не можем принять Ваших претензий.

Если отвлечься от трех страниц убористого текста, на которых Вы перечисляете достоинства работы вверенной Вам областной конторы по прокату фильмов, и перейти к тем пунктам, где Вы высказываете неудовлетворение нашей публикацией, то они, эти пункты, сводятся к первому абзацу

Вашего письма (цитируем, сохраняя стиль и пунктуацию автора): «...основные положения статьи не соответствуют действительности, в частности утверждения роли проката, как всего лишь раздатчика фильмов, не может не вызвать возмущения вывод, сделанный автором статьи: «Сельская публика да и городская в массе своей считает кино зрелищем несерьезным». «Публика» — это народ, живущий полнокровной жизнью, созидающий материальные и духовные ценности. Как же можно дойти до такого оглупления людей?»

И дальше, в последнем абзаце: «В статье бездоказательно перечеркивается все, чему сотни людей повседневно отдают свою энергию, знания. И совершенно непонятно, как уважаемый журнал «Искусство кино» печатает такой материал без проверки».

Итак, какие «основные положения статьи не соответствуют действительности»?

Начнем с первой Вашей претензии к автору. В письме нашей читательницы вовсе не утверждается роль проката, как «всего лишь раздатчика», а говорится о постоянной угрозе для него таковым стать. Даже Вы, как нам показалось, в своем письме с этим согласны, ибо как иначе понять Ваши же слова (дословно): «Но те кто знает работу кинопроката, он выполняет и функции комплектовщика-раздатчика и приемщика кинофильмов, а также своевременная доставка кинофильмов в кинотеатры, на киноустановки согласно репертуарных планов».

Что же касается глубоко оскорбившего вас слова «публика», то само это слово, перешедшее в русский язык из латинского, как раз и означает именно «народ». Или в другом значении — общество, общественность. Существуют и производные слова: «публичный», «публикация», широко применяемые сегодня в смысле «народный» (например, «публичная библиотека»), «публикация», когда речь идет о напечатании какого-либо текста массовым тиражом. Впрочем, Вам, работнику культуры, это должно быть известно, как ведомо, мы уверены, что раздражение — плохой советчик при написании делового ответа редакции.

Поскольку никаких конкретных фактов, изобличающих бездоказательность нашей публикации, Вы не приводите, мы, соответственно, не можем привести конкретных возражений.

Заметим следующее.

В объемном Вашем письме, посвященном в основном перечислению успехов возглавляемой Вами организации, нашлось скромное место для самокритики. Вот оно, цитируем: «Вместе с тем в нашей работе имеется ряд недостатков и нерешенных вопросов: имеются случаи просчета в репертуарном планировании кинофильмов кинотеатрам. Иногда не достигаем желаемого результата по привлечению зрителей на тот или иной фильм, не использованы все резервы по пропаганде и рекламированию кинофильмов, сохранности фильмофонда».

Это Ваше общее признание отдельных недостатков было конкретизировано в «Курской правде» 13 июня 1985 года в статье с выразительным названием «Ставка на боевик. Парадоксы кинопоказа». Надеемся, Вы читали эту статью, и нам нет необходимости ее цитировать. Она гораздо острее нашей публикации. Но, может быть, Вы опровергли ее более убедительно?

В журналистике есть разные жанры, но нет безответственных, и за опубликованное читательское письмо мы несем такую же ответственность, как за любую публикацию в нашем журнале. Но письмо все же — не статья. И поскольку Вы не удовлетворены нашей публикацией, а мы, в свою очередь, не можем считать, что Ваше письмо закрыло тему о недостат-

ках кинопроката в Курске и области, редакция оставляет за собой право вернуться к этой теме публично.

С уважением
отдел публицистики «ИК»

Фильм на телеэкране

Письмо — ответ

Уважаемые товарищи,
я постоянно читаю ваш журнал и с радостью прочел в новой рубрике «Теория, история, эстетическое воспитание» статью Ильи Вениаминовича Вайсфельда (1985, № 8). Мне знакома его прекрасная книга «Искусство в движении», но признаюсь, что оценить ее по достоинству я не могу. И вот почему. Многие фильмы, о которых он пишет, часто встречаются на страницах журналов, а вот на экранах с ними встретиться сложнее, а с некоторыми — и вовсе невозможно, если ты не посещаешь ретроспективы, доступные узкому кругу зрителей.

А почему бы Центральному телевидению не знакомить нас с наиболее интересными фильмами советского и зарубежного кино? В специальных программах можно было бы рассказывать об авторах фильмов, об истории их создания, а критики высказывали бы свое мнение о произведениях. Такой союз телевидения, кинематографа и теории принес бы огромную пользу.

Искренне ваш Арарат Андреасян

г. Каджаран

Уважаемый товарищ Андреасян!

Вопросы, поднятые в Вашем письме, волнуют многих телезрителей. Новые советские и зарубежные кинофильмы по телевидению до последнего времени не показывали. Совсем недавно принято решение, по которому Госкино СССР предоставляет возможность показывать по Центральному телевидению тридцать новых художественных кинофильмов спустя полгода после выхода в прокат и сорок пять — через полтора-два года. Это новое правило не касается кинолент, снятых на студиях капиталистических стран. В настоящее время подобные фильмы приобретаются без права показа по телевидению.

Центральное телевидение приобретает фильмы у зарубежных телеорганизаций, переозвучивает их и показывает. Ряд таких картин с успехом был показан.

В этом году планируем лучше организовать кинопоказ. Уже появились новые рубрики: «По вашим заявкам», «Экран зарубежного фильма», «Экран приключенческого фильма», «Из собрания Госфильмофонда» и другие.

Больше встреч в этом году будет с известными мастерами советского и зарубежного кино.

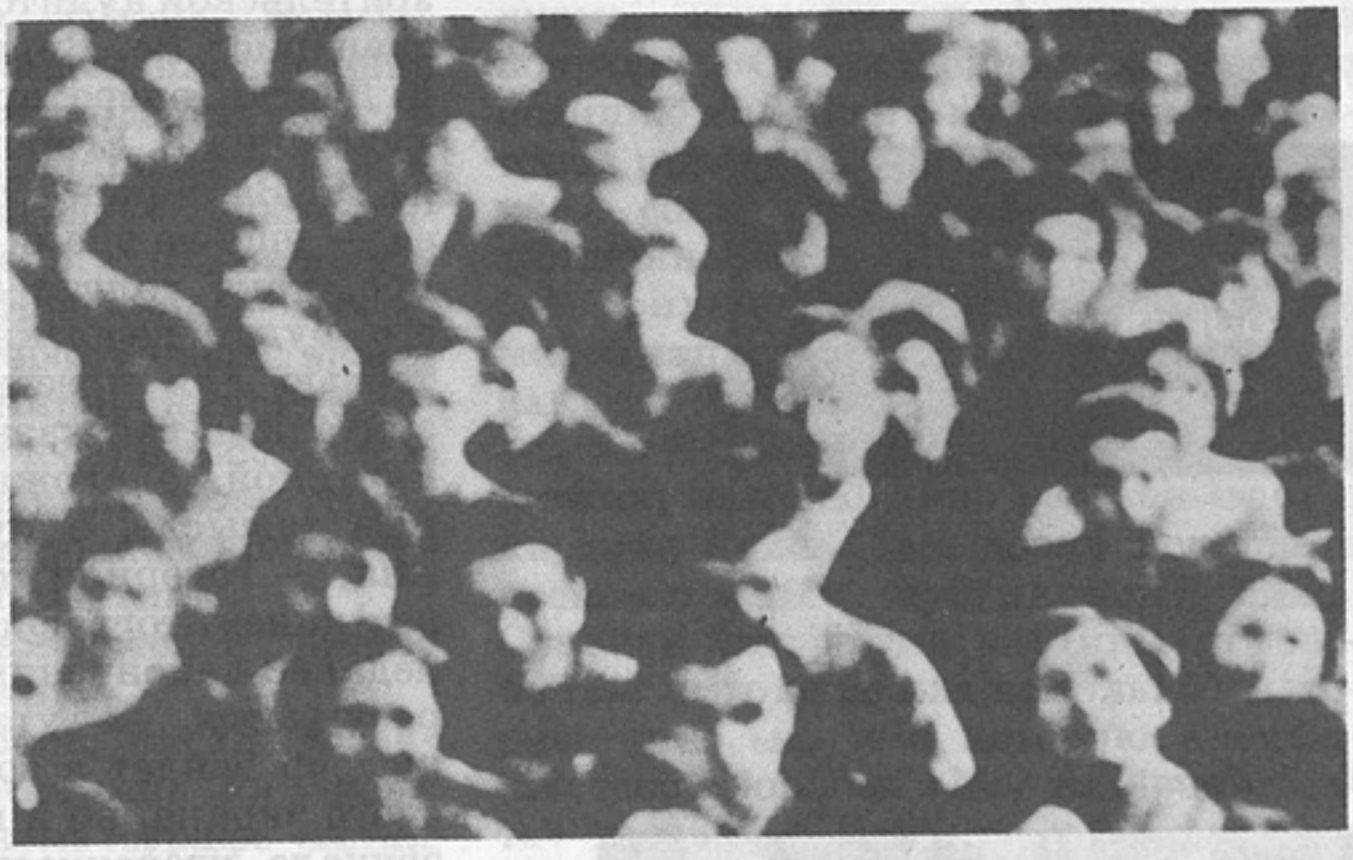
Ю. Гробовников,
главный редактор
Главной редакции кинопрограмм
Центрального телевидения

Письмо А. Андреасяна — не единственное в нашей почте. Судя по ней и по другим свидетельствам, требования аудитории к демонстрации фильмов по телевидению явно изменились. Сама жизнь понуждает выработать общий принцип и искать формы систематического, целенаправленного, на годы вперед продуманного приобщения многомиллионной аудитории с ее разными уровнями и запросами к богатствам советского и мирового кино, к современному кинопроцессу, в котором зрителям порой трудно выделять подлинные художественные ценности.

Отрадно, что эта потребность осознана работниками Центрального телевидения, о чем свидетельствует ответ Ю. С. Гробовникова на письмо нашего читателя А. Андреасяна.

Отдел теории, истории,
эстетического воспитания

Советский кинематограф отмечает славный юбилей: фильму Вс. Вишневского и Е. Дзигана «Мы из Кронштадта» — 50 лет.



**Фильм «Мы из Кронштадта» навсегда останется
в истории нашего киноискусства
одним из тех шедевров,
которые получили всенародное признание.
Миллионы зрителей
во многих странах мира
и в наши дни
с волнением смотрят эту картину.**

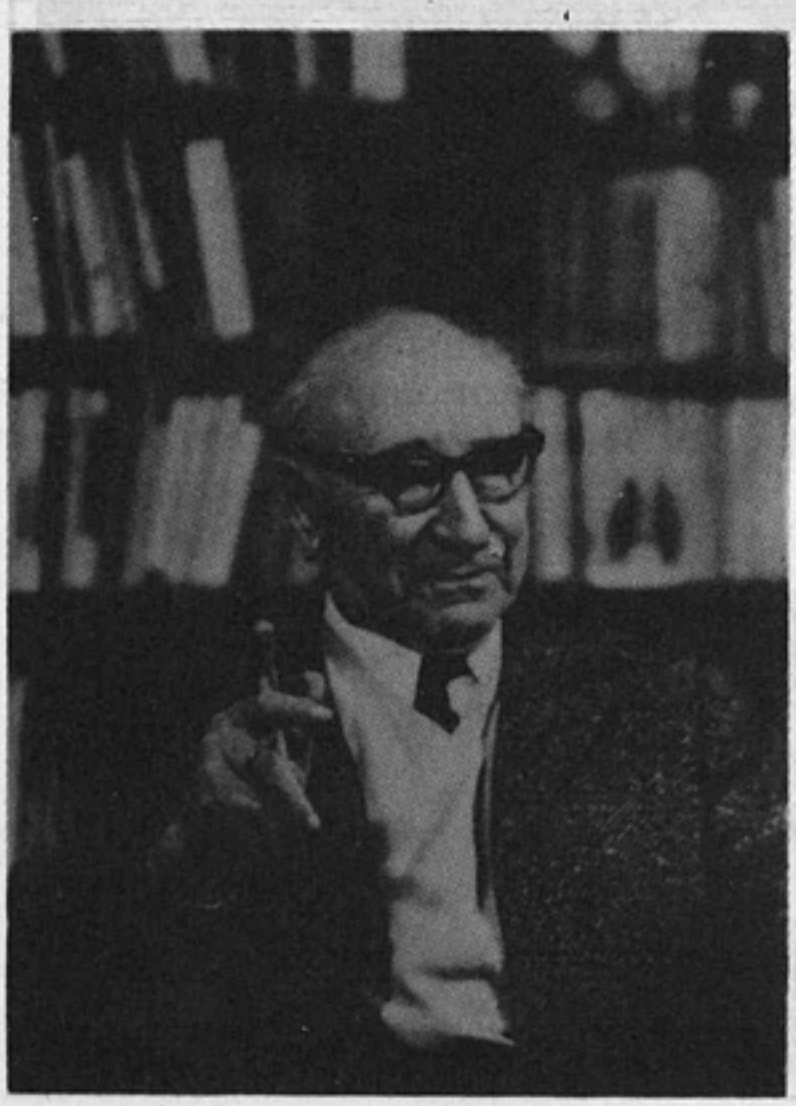
Мемуары
и публикации

Издано
о кинематографе
Рецензируем
книги
«Кино
и «эстетика
разрушения»
Л. Мельвиль,
«Избранные
сценарии»
К. Виноградской

«Мы из Кронштадта»

Фильмы-юбиляры

Е. Л. Дзиган



30-е годы Сергей Михайлович Эйзенштейн назвал «болдинской осенью» советской кинематографии, с гордостью перечислив фильмы, принесшие ей немеркнущую славу и упрочившие ее положение авангарда мирового киноискусства. Среди этих знаменитых, ставших бессмертными картин и «Мы из Кронштадта».

Фильм вышел на экраны в марте 1936 года, был встречен горячо и сразу же получил признание широкой зрительской аудитории. Его авторы — сценарист Вс. Вишневский, режиссер Е. Дзиган, оператор Н. Наумов-Страж, художник В. Егоров, актеры Р. Есипова, В. Зайчиков, О. Жаков, Г. Бушуев — еще не знали тогда, что фильму предстоит долгая жизнь, что судьба его будет необыкновенной, и в интервью для прессы, на встречах со зрителями рассказывали о работе над картиной, о сложном и увлекательном замысле, о путях его воплощения, — говорили то, что обычно говорят кинематографисты, еще живущие недавно законченным фильмом. Они, разумеется, не утверждали, что их шедевр войдет в золотой фонд советского экрана, но в их высказываниях звучала уверенность в том, что они создали нужное народу произведение, сказали свое слово о великом времени, о героях революции.

Да, они его сказали, и сказали по-своему. Все было новым, необычным в этом фильме — манера повествования, монтажный строй, стиль и жанр, персонажи и игра актеров — и все понятным, ясным, доходчивым, как быль, и вдохновенным, как героическая легенда. Грозные октябрьские дни 19-го года в Петрограде ожили на экране и приблизились к зрителям, словно снятые на пленку взволнованным кинохроникером — и одновременно воспетые ясновидящим эпическим поэтом, через много лет воссоздавшим эти события для потомков. Хроника и легенда слились породив произведение, уходящее корнями в революционный киноэпос 20-х годов.

В нем родились два жанровых направления — героический эпос («Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» С. Эйзенштейна) и народно-героическая драма («Мать», «Потомок Чингис-хана» В. Пудовкина, «Арсенал», «Земля» А. Довженко). В центре героико-эпических фильмов — народный коллектив, революционная масса. В центре экранной народно-героической драмы — народный коллектив и им выдвинутый, его олицетворяющий протагонист — Павел Власов, Баир, Тимош, Василь. В 30-е годы эти жанры плодотворно развивались, взаимодействуя и взаимообогащаясь. Народно-героическая драма — «Чапаев», «Щорс», трилогия о Максиме, «Богдан Хмельницкий», «Александр Невский» — впитала в себя опыт героического эпоса, создавая образ всемирно-исторического времени. А героический эпос, в свою очередь, персонифицировал героя-массу, выделяя в народном коллективе крупные характеры-типы.

Именно этим замечателен фильм «Мы из Кронштадта».

В конце 20-х годов, писал Эйзенштейн в статье «Средняя из трех» (1934), в нашем кинематографе «встал обостренный интерес к индивидуальности внутри коллектива, интерес к взаимодействию коллектива и личности». И экран стремился ответить на этот запрос времени — во всех жанрах, в том числе и в эпических. Фильм «Мы из Кронштадта», пронесший, как отметил Эйзенштейн, традиции «Потемкина» «через период самых камерных исканий», — одно из центральных произведений советской кинематографии 30-х годов, в котором явлены основополагающие черты нового героического эпоса.

Фильм Всеволода Вишневского и Ефима Дзигана воссоздал рождение нового мира, новой социальной общности трудящихся и внутри этого процесса раскрыл психологию революционного коллектива, который впервые познал себя творцом истории — эпическим героем, ответственным за настоящее и будущее всего человечества. Если создатели классического эпоса персонифицировали себя в мифо-поэтической традиции, то авторы «Мы из Кронштадта» вслед за Эйзенштейном, Пудовкиным, Довженко отождествили себя с революционной массой, с народным коллективом и с теми, кто его составляет. Это было великое идейно-художественное открытие, одно из крупнейших завоеваний социалистического реализма, вошедшее в фундамент его поэтики. Общественно-эстетическую позицию советских художников-новаторов определили историческая логика и социалистический пафос революционной борьбы.

О фильме «Мы из Кронштадта» много написано, он хорошо изучен; то, как он был задуман и создавался, описал Ефим Львович Дзиган в своих книгах; взволнованно рассказывает о картине Раиса Давыдовна Есипова в воспоминаниях, публикуемых ниже. Славная биография картины отмечена тем, что она вошла не только в историю кино, но и в историю антифашистской борьбы. «Мы из Кронштадта» воевали в Испании и на фронтах Великой Отечественной, вдохновляя бойцов героизмом и верой защитников Октябрьской революции. И сегодня фильм — на передовой линии огня, там, где идет битва за свободу, за торжество гуманистических идеалов.

Е. Левин

Раиса ЕСИПОВА

Это было недавно, это было давно...

Мемуары и публикации

Мне никогда не приходила мысль стать актрисой. У меня были слишком тяжелые детство и отрочество, круглое сиротство. Надо было думать о хлебе насущном. И тем не менее судьба вела меня своим путем.

Как-то вечером ко мне забежал Натан Эфрос, в будущем очень известный чтец. Я не видела его несколько лет, а он, будто мы только вчера расстались, с ходу заявил: «На днях мои два друга сдают экзамен в консерваторию и завтра вечером будут играть для родных и друзей. Ты обязательно пойдешь со мной».

Так как это было слишком давно, я не помню, где состоялся этот концерт. Но меня сразу же очаровала и восхитила та атмосфера, в которую я попала. Красота двух раскрытых блистающих черных зеркальных роялей, приглушенный, какой-то уважительный шум рассаживающейся публики, матово-золотистый свет — все наполнило меня благоговением и ожиданием чего-то мной еще не познанного.

И вот двое юношей сели каждый за свой рояль, и начался концерт. Я смотрела, слушала и хотела только одного: чтобы это длилось вечно. Но все кончается, кончился и концерт. Я стояла с ощущением только что дарованного мне чуда. Натан стал что-то говорить, но, погруженная в свое блаженное состояние, я его не замечала. Наконец до меня дошло, что, наблюдая за тем, как я слушала музыку и какое у меня было при этом лицо, он твердо решил — а он все решал твердо — я должна стать киноактрисой и поступать в студию.

Каково же было мое изумление, когда через два дня он опять появился и сказал, что все разузнал, но есть страшное препятствие. Для поступления надо внести десять рублей. Десять рублей или тысяча — для нас тогда было едино. Он был расстроен, я старалась убедить его, что это не имеет никакого значения. Я все равно в студию не собиралась. Но меня уже

Вс. Вишневский, Р. Есипова, Е. Дзиган. 30-е годы

совсем ошеломило, когда еще через два дня он появился с десятью рублями, собранными по одному рублю. Я была сражена этой настойчивостью, ведь он лично никак не мог быть заинтересован в моем поступлении. Это касалось только меня. А он неизвестно почему старался, да так старался, что мне казалось уже верхом неблагодарности отказаться.

По дороге Натан сказал, что в одном помещении находятся две студии: Чайковского и Доронина. По какой-то непонятной по сей день причине я сказала, что если пойду, то к Доронину. Но когда мы пришли, на двери студии Доронина висела надпись: «Выходной день». «Значит, придем завтра»,— обернулась я к Натану. «Довольно!» — заорал он взбешенный и толкнул меня в дверь студии Чайковского.

С тех пор я больше Эфроса не видела. Что заставило его для меня это сделать? Посвятив мне пять дней напряженного и упорного внимания и, как оказалось в дальнейшем, устроив мою судьбу, он исчез. Да будут с ним моя вечная признательность и уважение ко всей его дальнейшей жизни, за которой я издали следила.

Итак, дверь захлопнулась, и я очутилась в студии Чайковского. Зачем? Теперь я знаю, зачем мне дано было поступить в студию именно Чайковского. Здесь судьба судила нам встретиться, мне и Ефиму Львовичу Дзигану, и встретиться на всю жизнь.

Поначалу мне было в студии очень бесприютно, не по душе мне были люди, казавшиеся неестественными, что-то мудрящими, занятия малоинтересными, не вдохновляющими. Возможно, это происходило оттого, что очень уж разнородным был состав учащихся. В то удивительное время вдруг возникло множество самых разных студий — балетных, вокальных, театральных, музыкальных, кинематографических. Тяга к искусству, к общению в совместной работе была поразительная. Молодые и не очень молодые люди — правда, тогда нам казались стариками все, кому было за двадцать пять,— с энтузиазмом и надеждами хлынули в широко раскрытые двери этих заманчивых студий. Естественно, что далеко не все из них были творчески одарены. То, что в студию принимали людей столь неразборчиво — практически всех желающих, главным образом и смущало меня. Ведь я могла быть в числе непригодных. Педагоги у меня были хорошие — актрисы Московского Художественного театра Рахманинова, Бирман, актер Баратов. Акробатикой с нами занимался известный артист цирка Жанго. Преподавал и сам Чайковский, человек добрый, чуткий, любивший и знавший кинематограф. Он был горячим приверженцем системы Станиславского и на ее основе строил занятия в студии. Но все это я узнала и поняла позже. А поначалу занятия в студии не совпадали с моими тогдашними интересами. И я совсем было уж решила оставить эту нелепую затею. Но тут ко мне подошел Ясик (так звали в студии Дзигана, вероятно, потому, что он был очень светловолосый и голубоглазый) и предложил вместе поработать.

Он напряженно и беспокойно ожидал моего решения. Я молчала. Мне не хотелось его обидеть, и в то же время я не чувствовала никакой потребности в этой работе. И если бы не какая-то упорная, исходящая от всего его существа энергия, которая пока еще стороной, но уже коснулась меня, я бы не согласилась.

Он оглушил меня потоком предложений столь разных и противоречивых, что в конце концов запутался, и мы стали хохотать. (Я написала слово «хохотать» и буквально содрогнулась. Столь нелепо сейчас прозвучало это слово. Но все это было, и хохотали мы много и часто.)

— Вот теперь,— вдруг испугался он,— вы откажетесь.

— Нет, вот теперь я, кажется, соглашусь.

Примерно неделю мы работали на студии, но она как-то выпала из моей памяти, эта неделя.

А потом он позвонил мне и сказал, что немного приболел, и предложил прийти к нему домой, чтобы не прерывать работу.

И я пошла от Никитских ворот по бульварам на Мясницкую, теперь улицу Кирова. Боже мой! Могло ли мне прийти тогда в голову, что я шла навстречу своей судьбе, что через год именно в этот день, первого июня, мы поженимся. Я шла по бульварам, не имея ни малейшего представления об этом и никак не участвуя в решении своего будущего. Деревья были в полном цвету, чуть шелестели от набегающего теплого ветерка. Вся природа вокруг набирала силу. И сирень! Везде была сирень, которая во все последующие годы первого июня заполняла пространство наших жилищ, начиная от маленькой комнатушки, больше похожей на пенал, и кончая любым местом, где мы находились в это время.

А тогда он привел меня в огромную комнату, и с ходу, едва усадив, начал говорить. Я скорее не слушала, что он говорил, а поражалась тому, как он говорил. У меня было ощущение, что вокруг него бушует ураган, с которым он сражается столь же непосильно, сколь и решительно. До этого времени я не сталкивалась с чем-либо подобным. Да, он уже тогда стоял на пороге своего нацеленного пути, по которому он прошел, полный веры и готовый к любой борьбе, к счастью, никогда не сворачивая.

Я смотрела на него, на эту бушевавшую в нем энергию, и все это так мучительно не вязалось с нежной юношеской шеей, беззащитно выглядывавшей из расстегнутого на верхнюю пуговку воротника белой сорочки. Именно эта несовместимость детской беззащитности и неудержимой, безоглядной устремленности навстречу невидимой надвигающейся громаде на какое-то мгновение пронзила меня. Вот эта громада предстоящей борьбы вызвала во мне тогда еще подсознательное желание поддержать, сохранить бушевавший в нем огонь, сделать его неугасимым.

Хотя к этому времени он уже прошел четыре года гражданской войны, в шестнадцать лет вступив в ряды Красной Армии, и эти годы сформировали его сознание, его характер, отразились в дальнейшем на всем его творчестве, на всей его жизни, но все же он как был тогда, так до конца и остался в каком-то смысле беззащитным: не научился ладить с начальством, идти на компромиссы, поддерживать влиятельные знакомства.

Но чем он воистину был защищен, что давало ему силы вопреки всему добиваться своей цели и в чем он был непоколебим, упорен, настойчив и требователен — это работа.

●

К картине «Мы из Кронштадта» Дзиган шел сознательно и убежденно. Хотя предыдущие его фильмы были не столь масштабны, каждый из них — веха на пути к героико-монументальному кино. Эпический кинематограф был его мечтой, страстью, пока еще неутоленной. И наконец, он нашел главное, нашел автора, друга и единомышленника в предстоящей новой по существу и сложности постановочной работе. Им был Всеволод Витальевич Вишневский. Сценарий проходил мучительно, поначалу активно не принимался во всех инстанциях. Не менее трудно проходил и весь съемочный период. Три раза над нами нависала угроза прекращения производства фильма.

Но это был тот случай, когда решалась творческая судьба Дзигана, и это дало ему силы выстоять и победить.

Помню, как в первый раз — это было в 1934 году — пригласил нас к себе Всеволод Витальевич. Нам сразу стало и просто, и интересно, и весело, чему немало способствовала

«Мы из Кронштадта». Артем Балашов — Г. Бушуев, комиссар Мартынов — В. Зайчиков

его жена, Софья Касьяновна. Она была художницей, оформляла спектакли, делала эскизы костюмов. В совершенстве владела немецким и французским. Была верным другом и помощником Всеволода Витальевича. Замечательно устраивала семейные праздники, на которых мы от души веселились.

Неожиданно, подняв бокал и посмотрев на меня, Всеволод Витальевич сказал:

— Теперь я знаю, какая женщина будет в картине — это будет «мадмуазель».

С этого момента началось мое непосредственное участие в фильме.

Актеры на роли подбирались тщательно и придирчиво. Дзиган поставил перед собой нелегкую задачу — найти актеров, которые либо мало, либо, что еще лучше, никогда не снимались в кино. Это необходимо, настойчиво твердил он. Это убережет картину от недостоверности, чего Ефим Львович боялся больше всего.

Как же приступил Ефим Львович к постановке долгожданного эпического произведения? Что считал для себя принципиально важным?

— Это произведение, которое должен понять и полюбить каждый,— говорил Дзиган.— Я делаю фильм для народа.

— Массовка, заполняющая экран, — говорил он,— ни в коем случае не должна быть массой людей, бегущих, наступающих или обороняющихся, в каждой, самой массовой сцене участвуют люди, и именно они должны действовать, совершать поступки, влиять на ход событий. Может быть, в первый момент заполненный массой людей экран и производит некое масштабное впечатление, но массовка становится безликой массой, если в ней нельзя различить отдельного человека с его поступками,

манерой поведения, характером, и тем самым теряет свою эмоциональную направленность. В каждой массовой сцене должны активно действовать и тем запоминаться зрителю герои фильма, а желательно не только они.

По этому принципу построен весь фильм. Возьмем хотя бы знаменитую атаку с «Интернационалом». В такой трагической ситуации — юмористический эпизод с «пскопскими»! Но и в нем отражается ход идущего в это время боя. Далее — рукопашная схватка, в которой участвуют все герои, наконец, окружение, допрос и приговор к смерти. Естественно, все это делает массовые сцены эмоционально наполненными, а потому волнующими и запоминающимися.

Сначала я не совсем понимала, почему с такой тщательностью Ефим Львович с оператором Наумовым-Стражем выбирали место последнего прохода моряков. Они два дня бродили с аппаратом в поисках выразительной местности эпизода казни. Потом я поняла, как это было существенно.

Место было выбрано действительно очень удачное, это было огромное плато с отвесным крутым обрывом в море. На этом плато легко было расположить огромную массовку для последнего боя, что и было сделано. А во время казни моряков оно выглядело пустынным, заброшенным и как бы богом забытым местом, местом захоронения комиссара. Надо сказать, что мы, несколько человек, посмотрев первые кадры эпизода, где Красная Армия теснит белых к обрыву, ничего, кроме огромной массовки, не увидели. И она так и осталась бы безликой наступающей массой, если бы не встреча пехотинцев с матросом, командира с женой и с единственным уцелевшим трубачом из всего оркестра.

О том, с каким успехом прошел фильм, написано много. После просмотров в Москве, Ленинграде, Кронштадте и других городах нашей необъятной Родины мы — Ефим Львович, Всеволод Витальевич, Софья Касьяновна и я — выехали за границу. Показывали картину во многих городах Европы, где всегда и везде ей сопутствовал успех. В Париже картина была куплена, и состоялась гала-премьера (которую получают только выдающиеся произведения искусства). Мы в это время были в Лондоне, откуда нас вызвали. Волнения наши перед премьерой были неописуемы, не обошлось и без комических моментов.

Вишневский, проклиная все на свете, напяливал столь непривычную одежду, как смокинг и сорочку с жестким воротом. Когда мы вернулись с премьеры в гостиницу, он бешено кричал: «Ефишка,— так он называл Дзигана,— освободи меня, я сейчас задохнусь!»

Подъезжая к кинотеатру, мы увидели, что по широким бульварам Парижа машины не могли проехать из-за огромного скопления народа. Даже на деревьях сидели люди! В кинотеатр мы входили по красным ковровым дорожкам. Зал, открывшийся перед нами со сцены, сверкал туалетами дам. По правде говоря, думаю, не только я, но и Всеволод Витальевич, и Дзиган все это видели сквозь некую призму чего-то не совсем реального. Но был 1936 год, и в зале присутствовали штатские и военные чины белой эмиграции, что немало нас тревожило. Однако картина прошла с неслыханным успехом и закончилась, можно без преувеличения сказать, овацией. На международной выставке в Париже в 1937 году фильм получил Гран-при и огромное количество хвалебной прессы.

Следующей страной была Италия. Кто не мечтает увидеть Рим, Неаполь, Венецию, Флоренцию, произведения великих творцов эпохи Возрождения? Конечно, эта поездка была для нас большим подарком. Но, к великому сожалению, она была омра-

«Мы из Кронштадта». Ян Драудин — О. Жаков, Екатерина Тийман — Р. Есипова

чена. В Италии хозяйничал Муссолини, царил фашизм, шла война с Абиссинией. Этот чудовищный режим совсем нелепым представлялся нам именно в Италии. То, что нам случалось наблюдать, казалось в высшей степени противоестественным.

Во время нашего пребывания в Риме к нам был приставлен шпик, так мы его называли, он неотлучно стоял у нашего посольства, где мы жили, и следовал за нами повсюду. Он с нами очень вежливо здоровался, мы к нему привыкли, и так как наши безобидные прогулки и поездки не могли вызывать никакой тревоги, мы мало обращали на него внимания. Но однажды шпик остановил нас, и его спутник обратился к нам на французском языке. Наш шпик был грустен, озабочен и с мольбой взирал на нас. Его спутник объяснил, что его друг очень просит нас сообщить ему, какие места мы сегодня собираемся посетить и когда вернемся в посольство.

— Зачем ему это? Он ведь всюду ходит за нами по пятам,— сказала Софья Касьяновна.

— Дело в том, что у него очень больна жена, сегодня ее надо везти в больницу, ему необходимо быть дома. А завтра он должен представить отчет о сегодняшнем дне.

Маршрут у нас был заранее продуман, мы подробно его сообщили. С истинно итальянским темпераментом поблагодарив нас, шпик прошел за нами до угла и, свернув в переулок, помчался домой.

Обсуждая эту воистину удивительную по своей наивности и доверию к нам просьбу, мы решили, что шпик прекрасно понимает всю бессмысленность слежки за нами.

Исколесив всю Италию, мы приехали в Милан. Это был последний пункт нашего путешествия, перед тем как тронуться в обратный путь; предстояли еще остановки в Париже и Праге. Конечно, от огромного количества впечатлений и волнения мы

устали. Ведь сразу после картины, не отдохнув, мы пустились в это долгое путешествие.

Наш торгпред в Милане предложил нам сделать передышку дней на десять и отдохнуть в пансионе на озере Лаго-Маджоре. Мы приехали туда на закате тихого летнего вечера. Это был небольшой дом с балконами, выходящими на озеро. Вокруг умиротворяющая, исполненная упоительного покоя природа. Озеро, небо, окна пансиона — все горело в лучах заходящего солнца. Казалось бы, чего еще желать. Но что-то в поведении Ефима Львовича меня беспокоило. Утром, проснувшись, я увидела на его кровати открытый чемодан, в который он запихивал вещи.

— Довольно, с меня хватит. Я хочу домой.

Я кинулась в номер к Вишневским, где застала ту же картину. Всеволод Витальевич укладывал чемодан. Они, по-видимому, накануне обо всем договорились. Мы с Софьей Касьяновной пытались их отговорить, но ничего не помогло. Мы вернулись в Милан и тронулись в обратный путь. Через несколько дней мы уже подъезжали к нашей границе. Мы не были дома больше четырех месяцев и радовались возвращению. Но счастье наших мужчин было прямо-таки необузданным. Увидев полотнища «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», они кинулись в вагон-ресторан и угощали всех шампанским. Так торжественно и весело мы отпраздновали наше возвращение на Родину.

●

Итак, мы вернулись на Родину. В родную Москву, в родной дом, на родной «Мосфильм». Боже мой, сколько сил, любви, надежды и отчаяния связано с «Мосфильмом», сколько беззаветно отдано ему! Но отдача — это и есть жизнь, тем более если эта отдача связана с любимым, вдохновляющим делом.

Сейчас, разбирая архив мужа, я читаю его дневники, заметки на полях сценариев, на монтажных листах снимавшегося в тот или иной период фильма. И только сейчас по-настоящему понимаю, что хотя всегда, ну почти всегда была рядом, все же не в полной степени осознавала всю меру труда и душевной муки, которых стоил Дзигану каждый фильм. Я читаю и иногда не верю своим глазам: то, что у него написано, наполняет меня непосильной болью. Тяжелая неудовлетворенность в процессе съемок всех картин была свойственна Ефиму Львовичу на всем пути его творчества.

Как же так, ведь мы всей группой просматривали отснятый материал, и мне казалось, что чаще всего уходили успокоенными. Хотя я помню, как по ночам он маялся, вскакивал с постели, что-то записывал, снова ложился и снова опять хватался за блокнот, что-то перечеркивал, снова записывал.

И вот теперь я читаю, что все не так, не так, как ему хотелось, не так, как было задумано. Ни одну сцену он не считает по-настоящему получившейся. Все вяло, бесцветно. Все актеры делают не то, в чем он винит прежде всего себя. Ни один замысел не удался, а что-то просто из рук вон плохо. И только изредка мелькает: вот это, кажется, удалось, и все же я не уверен, надо проверить...

Теперь, когда созданные им картины, получившие премии в нашей стране и призы на фестивалях в разных странах мира, признанные классикой советской кинематографии, а главное, полюбившиеся зрителям, по сей день идут в кинотеатрах и демонстрируются по телевидению, неудовлетворенность автора собой кажется непостижимой. Однако, как известно, искусство рождается в муках.

Но как случилось, что «Железный поток», самый масштабный по эпическому звучанию фильм Дзигана, снимался легче, чем все остальные картины? Видимо, тридцать лет ожида-

«Мы из Кронштадта». Комиссар Мартынов (справа) — В. Зайчиков, солдат белой армии — Ф. Селезнев

ния этого фильма и наконец возможность его реализовать столь вдохновили Ефима Львовича, что озарили этой радостью всех и вся. Не только творческая группа, но и весь огромный по количеству разнообразных профессий коллектив ощущал это состояние, включая даже окрестных жителей в местах, где шли съемки.

Хотя, конечно же, задачи стояли перед авторами чрезвычайно сложные. Собственно говоря, на всем протяжении картины, как и в романе, на соединение с частями Красной Армии идет трехтысячная, а то и больше масса людей: Таманская колонна и огромный обоз. Женщины, дети, старики, скот, повозки с больными, телеги со скарбом.

Перед началом картины многие говорили:

— Как вы будете снимать? В картине идет людской поток, идет, идет и идет. Ну, а дальше что?

Ефим Львович знал, что дальше. Тридцать лет не прошли даром, он достаточно продумал и прочувствовал, что будет делать.

Он не раз говорил мне:

— Картина, за исключением нескольких и не самых значительных эпизодов, состоит из огромной движущейся массовки. Но что такое движущаяся массовка? Это идущие люди, а если идут люди, значит, идет жизнь. Эти люди будут сражаться и жить. И боже мой, какая это будет прекрасная, одобренная восхищенными и благодарными потомками жизнь!

Но как все это воплотить на экране — и любовь, и ненависть, и храбрость, и смерть, и отчаяние, и терпение, и одержимую волю к победе,— как сделать достоверным, вызвать сочувствие и интерес зрителя?

— Главное, — неустанно повторял Ефим Львович,— сохранить эпическое звучание произведения, и не только его масштаб, но его эпический смысл. (Об этом в свое время говорил ему

и сам Серафимович, и это было выношено Ефимом Львовичем за долгие годы ожидания.) Вместе с тем не уклоняться никуда от этого потока человеческих судеб, характеров, все должно происходить внутри него.

Конечно, все это было в произведении. Но нелегкой режиссерской задачей было выстроить драматургию фильма таким образом, чтобы на всем протяжении картины «железный поток» нигде не был безликой толпой.

В движущейся лавине людей, объединенных одной целью, шла обычная, свойственная людям во всех условиях жизнь. По пути следования любили, страдали, теряли детей, близких, хоронили и шли дальше. Разведчики приводили «языка» и выпытывали, какими дорогами, какими тропинками можно пробраться в нужном направлении, учитывая огромный обоз, усложняющий продвижение, и опять шли, шли и шли. Шли размытыми ливнями дорогами, принимали бои, отбивались от анархиствующих элементов и наступавших внезапно казаков и опять шли. Стояли, склонив головы, перед повешенными героями и снова, собирая последние силы, шли. Измученные вконец, впадали в истерику, с безумным хохотом слушая пластинку Бима и Бома, и, усмиренные уже с трудом справляющимся с самим собой Кожухом, оставляя за собой дорогие могилы, опять шли дальше.

— Идтить, идтить и идтить,— требовал командир, понимая, что в этом единственное спасение.

Так после всех испытаний, мужаясь и закаляясь, постепенно они превратились во все сметающий на своем пути «железный поток».

Почему так благополучно проходила работа над этой сложной картиной? Мне представляется, что огромная съемочная группа в малом масштабе являла собой «железный поток». Ливни размывали декорации, болели актеры, началась сорокаградусная жара. Многие на съемках получили солнечные удары. Но, несмотря на трудности, жизнь шла своим чередом. Справляли дни рождения, ходили друг к другу пить чай, отмечали праздники, встречали приезжающих, ухаживали за заболевшими и снимали, снимали, снимали.

Может быть, поэтому «Железный поток» по сей день моя любимая и, на мой взгляд, лучшая картина Ефима Львовича.

Судьбы произведений, как и судьбы людей, бывают счастливыми и несчастливыми. Картина «Мы из Кронштадта» считается шедевром советской кинематографии. «Железному потоку» была присуждена Государственная премия, а Ефим Львович был удостоен звания народного артиста СССР. Но как непросто было к этому прийти.

Картина получила на международном кинофестивале в Перу главный приз, а Дзиган—первый приз за режиссерскую работу. Лишь незадолго до этого были установлены дипломатические отношения между нашими странами, и Ефим Львович был первый русский, представлявший первую советскую картину. И ему даже в голову не могло прийти, что в стране, которая не имела не только понятия о советском искусстве, но вообще ничего не знала о нашей родине, присудят «Железному потоку» два главных приза.

Академик, вручавший ему эти награды, сказал:

— Я вручаю вам эти заслуженные премии за величие вашего монументального полотна, за мастерство и за труд, вами затраченный, а еще за то, что вы показали неизвестный нам до сего времени народ во всем величии его храбрости, мужества, выносливости и доброты. Спасибо!

Закончив «Железный поток», Дзиган испытал наконец творческое и душевное удовлетворение.

И, видимо, в результате столь счастливо разрешенной задачи произошла некая переоценка жизненных ценно-

«Мы из Кронштадта». Юнга — Миша Гуриненко, Антон Карабаш — Э. Гунн

стей. Отпало многое, что усложняло, беспокоило и волновало, отпало как-то само собой. Наступила новая пора нашей жизни, ну если не вторая, то третья молодость точно. И это не просто слова. Действительно, пока мы были вдвоем, мы никогда не чувствовали себя старыми. Нас интересовало все происходящее в мире, в нашей стране, в нашем искусстве, в жизни окружающих нас людей.

Старость свалилась на меня, когда я осталась одна.

И теперь, когда все сражения, как проигранные, так и выигранные, позади, я мысленно прохожу еще раз по дороге нашей жизни, наполненной волнениями творчества и счастьем любви.

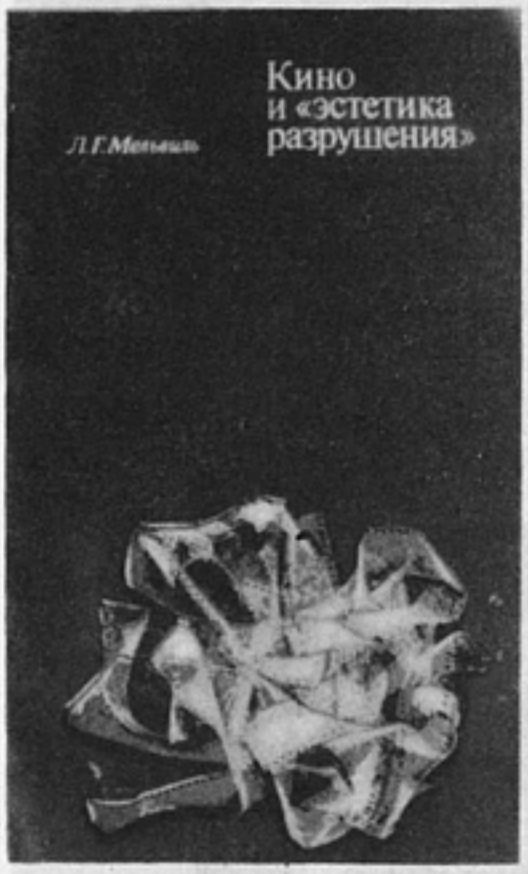
●

Хочу закончить рассказом о памятном на весь остаток моих дней событии. В кинотеатре «Художественный» по установившейся традиции в третий раз отмечался юбилей картины «Мы из Кронштадта». На этот раз сорокапятилетие отмечалось торжественно: реяли знамена, блистали орденами представители Кронштадта и разных военных организаций. Зал был набит до отказа. У меня нет слов описать все впечатления этого незабвенного вечера.

Но главное: я и сейчас пронзительно вижу перед собой Ефима Львовича, идущего на сцену под бурный грохот аплодисментов. Он произносит речь, прерываемую криками молодежи: «Мы обещаем вам быть такими, как ваши кронштадтцы!» Нас обступают, мы даем автографы, нам дарят цветы, памятные подарки.

Я смотрю на Ефима Львовича, и какое-то до сих пор невиданное мною выражение его лица приковывает внимание, я стараюсь понять и, наконец, догадываюсь: впервые его лицо отражало удовлетворение.

Он ушел из жизни, как говорят люди театра, прямо со сцены. Говорят — это высшая награда, которая может быть дана художнику.



Издано о кинематографе

Л. Г. Мельвиль. Кино и «Эстетика разрушения».

М., «Искусство», 1984.

Знакомясь с фактами, собранными в книге Л. Мельвиль, невольно обращаешься к личным впечатлениям от эскапад «лево»-радикальных художников и теоретиков искусства начала 70-х годов. Неоавангардисты грозились тогда посредством тотальной критики всей современной и традиционной культуры революционизировать сознание западного социума, добиться быстрых политических изменений в буржуазном обществе. Декламационная революционность, догматический апломб чаще всего служили прикрытием поспешных, поверхностных суждений, лишенных глубинного и диалектичного понимания реальных процессов общественной жизни, действительных условий классовой борьбы. Подлинно революционная деятельность подменялась эпатажем, претенциозным поведением. Во время церемонии открытия Парижской международной молодежной биеннале участники группы «Жест» эпатировали респектабельную публику скандально непристойной выходкой — неумно инсценированной демонстрацией фаллического символа. Они демонстрировали таким образом «радикализм» своих убеждений и неприятие всей окружающей культуры, включая ту ее часть, которая была создана художниками-коммунистами. По соседству строгие молодые люди во френчах предлагали красные книжечки первого номера журнала «Живопись. Теоретические записки», редакторы которого ультимативно требовали соединить марксизм-ленинизм с фрейдистским психоанализом и идеями китайской «пролетарской культурной революции». В этом журнале, посвященном изобразительному искусству, помимо программных статей, эклектически сочетавших идеи семиотики, лингвистики, вульгарного социологизма, фрейдо-марксизма, имелась лишь одна репродукция, да и та представляла собой сюрреалистический рисунок А. Арто «Сексуальная неполноценность бога», сопровождаемый псевдонаучными комментариями. Вся эта сексуализированная «революционность» стала, как известно, характерным компонентом «лево»-радикальных концепций...

Нельзя сказать, что наша философско-эстетическая и искусствоведческая критика прошла мимо этого показательного для современного Запада умственного движения. Так, идейно-теоретические истоки «лево»-радикальной идеологии подверглись обстоятельному анализу в известной книге Ю. Давыдова «Эстетика нигилизма» (М., 1975) и в недавней работе молодого исследователя В. Арсланова «Миф о смерти искусства. Эстетические идеи франкфуртской школы от Беньямина до «новых левых» (М., 1983). Анархическая и декадентская «критическая теория» франкфуртской школы (Г. Маркузе, Т. Адорно, Ю. Хабермас, М. Хоркхаймер и другие) исходит из признания экономической

стабилизации, прочности «позднего» капитализма, приобретенной, однако, ценой духовного оскудения человека, превратившегося в «одномерного» потребителя. Рационализация экономики сочетается с предельной бессмысленностью социума, человеческой жизни, что составляет главное противоречие современного общества, полагают авторы франкфуртской «критической теории». Они считают, что в этих обстоятельствах только саморазрушающееся, иррациональное искусство может быть правдивым выразителем безумия, в пучине которого конвульсирует человечество.

На ниве теории и живой практики киноискусства эти умонастроения проявились особенно демонстративно. Об этом убедительно сказано в книгах и статьях В. Баскакова, В. Божовича, И. Вайсфельда, Е. Громова, С. Дробашенко, А. Караганова, И. Лисаковского, О. Макарова, В. Муриана, К. Разлогова, М. Шатерниковой, Р. Юренева, С. Юткевича, М. Ямпольского... Таким образом, Л. Мельвиль обратилась в своей книге к материалу, в какой-то мере освоенному. Кроме того, можно сказать, к материалу, сегодня звучащему как будто менее актуально, — из-за перемены идейно-политической обстановки на Западе в конце 70-х — начале 80-х годов, обусловленной спадом движений протеста и явным усилением консервативных процессов.

Необходимо, однако, иметь в виду, что работа Л. Мельвиль по существу первое у нас комплексное критическое исследование «лево»-радикальных и неоавангардистских теорий кино, распространявшихся на Западе в последние десять-пятнадцать лет. В ее книге собрано довольно много недостаточно известного советскому читателю материала, воссоздающего на редкость пеструю, разноплановую панораму «лево»-радикальных тенденций как в теории, так и в самой производственной практике кинематографа. Кроме того, следует учесть точный выбор автором направления исследования: Л. Мельвиль, опираясь на факты кинопроцесса, учитывая его исторические зигзаги, эволюцию отдельных творческих биографий, стремится выявить идейную, теоретическую платформу движения, определить и квалифицировать методологические принципы. Ценность для теории кино получаемых таким образом результатов не подлежит сомнению и не зависит от многих преходящих обстоятельств. Тем более, что «радикальные» теоретики киноискусства предлагают свои решения не частных, а фундаментальных проблем социологии искусства, эстетики и теории кино — таких, например, как роль, место и функции киноискусства в общественной жизни.

Эти решения, как верно подчеркивается в книге, группируются прежде всего вокруг идеи о деструктивной миссии искусства. Абсолютизация разрушительной функции художественного творчества оставляет «лево»-радикальных теоретиков пленниками буржуазного модернизма, эстетического анархизма. С другой стороны, объединяющим принципом для «лево»-радикальных и неоавангардистских течений выступает вульгарно-социологическая, упрощенная трактовка общественно-политической эффективности искусства: произведению, творческому «жесту» художника приписывается способность прямого воздействия на социальную практику, минуя сферу эстетического сознания, находящегося, как известно, в сложно-опосредованной связи с экономическо-политическими отношениями.

В книге Л. Мельвиль три главы, которые можно условно соотнести с тремя понятиями: «культура», «идеология», «искусство» — соответственно уровню (как теперь принято выражаться), на котором рассматривается материал.

В первой главе автор стремится охарактеризовать содержание и методологические постулаты левацких представлений о культуре, о связи политики и искусства, о характере и целях культурной революции, дать обзор современных проблем, встающих перед кинематографистами Запада, не желающими мириться с нынешними условиями производства и коммерческого проката фильмов в буржуазном обществе. Как правильно отмечает Л. Мельвиль, недавний расцвет гошизма принадлежит истории, в частности «истории кино, но его разрушительное влияние ощутимо сказывается сегодня и, надо полагать, скажется на развитии западного кино и кинотеории в будущем» (с. 9). Закономерно поэтому обращение автора к ленинской теории двух культур в культуре буржуазного общества. На этой основе Л. Мельвиль акцентирует один из главных методологических пороков вульгарной социологии «левых» радикалов: отождествляя

всю культуру и искусство в буржуазном обществе лишь с «буржуазной культурой» и «буржуазным искусством», они игнорируют факт существования демократических художественных сил и закономерно скатываются к эстетическому нигилизму, к теории и практике слепого разрушения традиционных форм искусства (с. 21).

Анализируя заявления и публикации многих участников движения, в том числе таких различных авторов, как Ж.-Л. Годар, А. Абруццезе, Ф. Ди Джамматео, Ч. Рейч и других, исследователь корректно и доказательно выделяет некоторые общие для французских, итальянских, американских «левых» суждения о «культурной революции» как о главной, опережающей задаче сил радикального протеста на Западе, которая якобы может быть решена в рамках буржуазного общества. Автор ведет свой анализ, сохраняя уважение к конкретике фактов, не подгоняя их под удобную теоретическую модель процесса. Там, где это необходимо, Л. Мельвиль прослеживает эволюцию «лево»-радикальных идей, обновление проблематики, непоследовательность, противоречивость суждений.

Быть может, стоило уточнить структуру освещения проблем «параллельного кино», перенеся в выделенный для этих целей параграф материалы, рассеянные в других местах книги. Что касается содержания раздела, то оно существенно обогащает для читателя характеристику противоречий, порождаемых теориями «левых» радикалов в сфере художественной практики. Л. Мельвиль демонстрирует определенную зависимость концепции «параллельного кино» от внеисторической, нигилистической трактовки всех предшествующих произведений киноискусства как «официальных», «буржуазных», «реакционных». Свою эстетику и поэтику сторонники «параллельного кино» нередко пытаются выстраивать, выворачивая наизнанку образные структуры сложившегося кинематографа, отрекаясь от самой специфики кинематографа как искусства.

Автор книги приводит множество красноречивых свидетельств двойственности «параллельного кино». Поддерживая и развивая пафос критики действительно буржуазного, оглупляющего кинематографа, отмечая интерес «параллелистов» к актуальной жизненной проблематике, исследователь со всей определенностью указывает и на их близорукие попытки дискредитации реального социализма, на оторванность от культурной политики компартии (во Франции), от зрительских масс, на искусственность, вычурность киноязыка, на схематизм идейных позиций, низкий профессионально-технический уровень многих лент «параллельного кино». Л. Мельвиль на всем протяжении книги демонстрирует желание дать точную, дифференцированную оценку тому или иному компоненту «лево»-радикального движения.

В центральной главе книги подробно освещается трактовка понятия «идеология» в «лево»-радикальном искусствоведении, демонстрируется теоретическая путаница, возникающая при попытках раскрыть реальное идеологическое значение киноискусства. Л. Мельвиль, подчеркивая, что именно идеологическая проблематика составила краеугольный камень описываемых кинотеорий, энергично и доказательно раскрывает их псевдомарксистский, антинаучный, догматический характер, лишь декорированный «марксистской» фразеологией. Автор пишет, что у новых левых «природой» кино оказывается не «объективность», как это было у Базена, а «идеологичность», толкуемая как «буржуазность» (с. 65).

В работе специально обсуждаются представления «лево»-радикального киноведения о путях проникновения «идеологии» в фильм. В этой связи получают верную оценку фетишизация кинотехники — наделение ее способностью имманентно продуцировать буржуазную идеологию; вульгарно-социологическая трактовка изображения, построенного в соответствии с классической прямой перспективой; столь же неисторическое и произвольное отождествление повествовательных структур и зрелищности с инструментарием, которым якобы пользуется только буржуазная идеология... Автор обсуждает эти вопросы на широком социо-культурном и искусствоведческом фоне, не упуская случая сопоставить различные тенденции в границах «лево»-радикальной мысли, проследить достаточно прихотливые взаимосвязи доктрин «новых левых» с теорией и практикой неоавангардистов. Л. Мельвиль приходит к обоснованному выводу, что в большинстве случаев «лево»-радикальная эстетика и теория кино своими декларациями о борьбе с буржуазной идеологией камуфлиру-

ет борьбу с реалистическим методом в искусстве (с. 87, 91 и другие).

В книге не раз отмечается, что «лево»-радикальные теории кино, претендуя на «усовершенствование» марксизма, формировались как концепции, отрицающие «онтологический реализм» экрана, то есть антибазеновские. Это верно. Думается, однако, что толкование самой базеновской концепции реализма во многих случаях неточно — не только в зарубежных, но и в длинном ряде наших публикаций. «...Наиболее уязвимым элементом теории Базена, — пишет Л. Мельвиль, — оказывается его настойчивое стремление исключить художника из самого процесса киносъемки...» (с. 53). Рецензент вынужден признаться, что в прошлом и сам соглашался с подобным взглядом на теорию Базена. Однако сегодня мы располагаем более точным анализом базеновской эстетики.

Как и представители феноменологии, Базен различает понятия «объективность» и «реальность». Первая — это действительность без противоречий и движения, без развития. Вторая — это бытие, слившееся с сознанием, выступающее проявлением единой и единственной внутренней реальности. Кинематограф призван осуществлять «коммуникацию душ». Согласно Базену, автор фильма, стремясь вовлечь зрителя в «целостное» прочтение реальности (в отличие от фрагментарного рационального постижения), «очищает» изображаемую реальность от наслоений объективно-мыслительных и социально-идеологических форм, чтобы она предстала в «естественном виде», когда осуществляется смыслополагание. «Такая «очистительная» работа,— пишет И. С. Вдовина,— не только не требует самоустранения режиссера, а, напротив, вовлекает в работу все его внутренние ресурсы художника. Ему предстоит не формально-бытовое воспроизведение реальности, а ее «тонкое» эстетическое преобразование»[1]. Эти и некоторые другие «детали» предъявляют дополнительные требования к точности и конкретности анализа методологических проблем теории кино, обсуждавшихся самим Базеном и его «лево»-радикальными оппонентами. Книга И. С. Вдовиной вышла пять лет назад — жаль, что мы не всегда вовремя читаем друг друга...

Проблемы образного воспроизведения реальности, методологические вопросы реализма становятся центральными в заключительной главе книги, где Л. Мельвиль дает лаконичный, но содержательный очерк теории «деконструкции» (во многом заимствованной «левыми» радикалами у структуралистов), а также теории и практики «разрушительного искусства», претендующего на универсальность своих идейно-эстетических постулатов. В этой связи критической оценке подвергаются работы Ж. Пивассе, К. Зиммера, Ж. Ленна, Г. Эннебеля и ряда других авторов. Хотя этот материал частично уже был предметом полемики, Л. Мельвиль вносит немало нового в его группировку и освещение. В частности, она обстоятельно характеризует книги Д. Янгблада и А. Фогеля как наиболее развернутые квазитеоретические выражения «эстетики разрушения».

А. Фогель считает постоянное разрушение общественных норм, ценностей и табу фундаментальной целью киноавангарда, взрывающего попутно содержание и форму самого кинематографа. В его концепции Л. Мельвиль правильно отмечает, в частности, влияние фрейдо-марксистских идей В. Рейха, видевшего в сексуальной революции средство освобождения личности, подавленной «репрессивной культурой» с ее системой моральных запретов. «Дух анархистского бунтарства пронизывает «лево»-авангардистскую теорию кино» (с. 120),— пишет автор, указывая, что нигилистический отказ от ценных традиций мировой культуры, вульгарно объявленных целиком буржуазными, ведет к ликвидации искусства как такового.

Попутно — замечания о Рейхе. Его «оргонную» теорию вряд ли стоит связывать только с последним периодом его жизни (см. с. 131): в то время он возвратился к концепции, которую развивал уже на первом этапе, лишь усилив биологические и мистические ее мотивы[2]. Думается также, что фрейдо-марксизм, структурализм и некоторые другие источники «лево»-радикальной теории и эстетики неоавангарда дали достаточный повод акцентировать участие позитивистских и неопозитивистских концепций в методологическом арсенале работ, анализируемых в книге Л. Мельвиль. Тот же В. Рейх,

[1] Вдовина И. С. Эстетика французского персонализма. М., 1981, с. 155.

[2] См.: Браун К. - Х. Критика фрейдо-марксизма. М., 1982, с. 132.

например, совершенно в позитивистском духе формулировал суть своих публикаций: «Естествознание должно повернуться лицом к величайшей из задач, с которой когда-либо оно встречалось: оно должно решительно принять на себя бремя ответственности за будущее страждущего человечества. Время политики кончилось. Ученые, хотят они этого или нет, призваны руководить социальными процессами, а политики должны будут — плохо ли, хорошо ли — научиться выполнять какую-нибудь полезную работу»[3].

Книга Л. Мельвиль дает представление об эклектичном характере «лево»-радикальной методологии, о преимущественно вульгарно-социологической ориентации той теории кино, где прокламируемая поэтика авангардного «пролетарского», антибуржуазного искусства на поверку оказывается модернистской фетишизацией кинотехники, киноязыка, киноформы и ведет к разрыву с демократическими традициями культуры, к утрате контакта с массовым зрителем, к нигилистической дискредитации художественного реализма.

Первая книга нередко несет отпечаток трудностей, возникающих в работе с объемным материалом. Здесь тоже преодолены не все композиционные проблемы — остались некоторые необязательные повторы фактов и их оценок. Однако главное удалось. Рассматривая «лево»-радикальные концепции культуры, идеологии, киноискусства, Л. Мельвиль со знанием дела, с философской корректностью выявляет характер провозглашенных намерений и фактически достигнутый теоретический или практический результат. Она убедительно демонстрирует реальную логику борьбы в сфере художественной культуры: методологическая беспринципность, отказ от диалектики приводят к классовой и эстетической слепоте; нигилистическое отношение к реализму оборачивается капитуляцией перед буржуазной дегуманизацией искусства. Эти уроки темы, разработанной в книге «Кино и «эстетика разрушения», выходят за пределы меняющейся конъюнктуры на рынке псевдопролетарских идей.

Александр Новиков

[3] Reih Wilhelm. La revolution Sexuelle. Paris, 1974, p. 27.

Катерина Виноградская. Избранные киносценарии.

М., «Искусство», 1984.

В одной из поездок, которыми Виноградская, пока могла, насыщала свою жизнь, в поезде, гремящем по ночной кулундинской степи, сосед по купе — старик, вошедший в вагон из этой бесконечной степи и в нее же и ушедший, сказал единственную фразу:

— В природе красоты — торжествовать.

Кто это был: не один ли из тех, о ком говорил Довженко, рассуждая о глубинной народной интеллигентности? Но именно такими словами жизнь и должна была расплачиваться с Катериной Николаевной — хоть иногда.

Она их и запомнила.

Молодая симпатичная женщина приезжает незадолго до революции из тихого Орла в Москву. Сближается с художественной интеллигенцией, занимается в вахтанговской студии, трогает слушателей своим чтением русских песен с эстрады. Может и писать (даже для кино) — сочинила заказной сценарий по книге Лидии Чарской. Потом сценарии под названиями «Случайность», «Полдень»...

А через несколько лет вышел знаменитый «Обломок империи». И «Партийный билет», и «Член правительства», и «Путь славы».

Непреходящее ощущение сложного единства: муки борьбы с многоликой тьмой готового (или собираемого) для ответного удара, таящегося до поры внутреннего света стало ее главным, если не единственным, мотивом в работах, в заветах-советах ученикам, во многом — и в судьбе.

Последним в книге помещен, после «Обломка империи», «Партийного билета», «Члена правительства», «Пути славы», не реализованный на экране сценарий «Лист дубовый». И здесь Виноградская та же: непременные условия для выбора темы — серьезность, народность, глубина и — непременно — постоянная антитеза «мгла — свет».

Сценарий — о судьбе писателя. Их даже два. Молодой и ярко одаренный Диомид Чимбай и не названный по имени, очень известный, почти классик.

Плеснувшись вначале о городские берега, история откатывается и уходит далеко: в донские степи, в станицу, поэтику обыденного (но не обыкновенного), в несколько, быть может, выспренний, на наш сегодняшний взгляд, но широкий и вдохновенный авторский распев. (Была похожесть в чтении Катериной Николаевной своих сценарных работ и текстов русских песен, которые она иногда продолжала читать по памяти вслух.)

Поворот внешний в сценарии — уход Диомида Чимбая от предложенной столичной литработы, возвращение в станицу, прямое участие в строительстве станичного Дома культуры, речь на его открытии («Искусство начинается от любви: любви к природе, к своему городу или селу, к людям. Когда кого-нибудь любишь, начинаешь его лучше понимать, видеть его красоту...»). И поворот внутренний — к сплаву любви к своим современникам, родным, одностаничникам и муки от ненависти к их несовершенствам — это духовный путь и самой Виноградской.

В решениях сценария есть многое от выразительных средств немого кинематографа. Подчеркнутая значительность выделяемых моментов, фиксация подробностей, внимание к способам пластического общения персонажей.

В сценарной записи для звукового фильма это подчас оборачивается определенной вычурностью, но — что зовет к вниманию — автора это не волнует: просветить бы поскорей всю взятую материю, понять, какой пробы люди: старые, новые, другие? Как с «музыкой революции»? Слышна?

Сказанное Блоком и вошедшее в сознание творчески близких людей (Катерина Николаевна на занятии во ВГИКе поднимает палец: «Слушайте музыку революции!» — говорили мы друг другу тогда, как пароль...»), это, камертонное, осталось на всю жизнь. Не как окаменелое, реликтовое, а как внимание ко всему новому, живому. (Из сценария в сценарий повторяется: становление ведет от кошмара почти развоплощенности к сознанию себя как личности — таков путь и Филимонова из «Обломка империи», и Соколовой из «Члена правительства», и — хоть и по-иному — Диомида Чимбая из «Листа дубового», и Елисавы из «Скомороха».)

Потому, наверное, ее ученики, о чем бы они ни писали, попадали неминуемо в зону ее вопросов: расскажите мне самое главное о себе — куда вы стремитесь сейчас? кого вы любите? что болит?

Болело и отбаливало, любилось и отлюбливалось, все было процессом, и — пять лет — рядом был мастер и человек, который понимал тоньше других и яснее (постигши все, как мы в конце концов догадывались, на своем опыте), что огнем света не заменишь, что горя бояться — счастья не видать, что волков бояться... и т. д. То есть понимал жизнь — в труде, в мудрости, в просеивании ее сыпучего, меж пальцев, песка.

Книга, конечно, тонковата. Еще бы страниц сто из Дневников. Впрочем, почему именно сто? Автоматически...

Можно было бы триста. Творческих, педагогических, страннических.

В очень хорошем, а часто и вдохновенном вступительном очерке Ларисы Ягунковой (без ее подвижнического участия книга, возможно, не собралась бы и не вышла) отмечены, высвечены этапы жизни далеко не каноничного человека. У очерка свои задачи, они автором выполнены с честью. Дневники открыли бы еще одно (или не одно) измерение художнического подвига, донесли до нас живой голос современницы отдалившихся уже, не реставрируемых ничем, кроме памяти, дней.

...Очень нравилось ей одно название. Название очерка в одной из новых тогда — в 60-е годы — газет. Повторяла несколько дней: «Что-то кончилось, что-то начинается...» — и кивала: «Хорошо!»

Это Александр Нилин, сын покойного теперь Павла Филипповича Нилина, частого собеседника Виноградской, так назвал свою статью о драматургии и фильмах Геннадия Шпаликова, одного из тех, кто радовал Катерину Николаевну даже и самим своим существованием.

Нет теперь и Шпаликова. Нет и Виноградской. Вышла книга.

Что-то кончилось, что-то начинается, скажем и мы. Книга — в спокойном восемнадцатитысячном тираже — обрела свою судьбу. Кого-то подвигнет на поступок, сделает иным. Не потрясая, может быть, а ведя в другое время, в мир других людей.

Устные рассказы Виноградской и свидетельства о ней, расходясь кругами и кружками в море памяти, вероятно,— как это часто бывает — потеряют первичную точность. Станут легендами, фольклором кино и жизни.

Потому что «...река времен в своем стремленье...»

В. Голованов

А. КОЗАКОВ

Стаханов в фильме и в жизни

Рассказы кинематографистов

Стахановское движение... Его пятидесятилетие вызвало новую волну интереса — особенно у молодежи — к личности самого Алексея Стаханова, именем которого было названо патриотическое начинание, ставшее одной из самых ярких характеристик социалистического уклада нашей жизни.

В 1937 году в Советском павильоне Международной выставки в Париже в кинопрограмме демонстрировался документальный киноочерк «Стахановское движение в СССР» (у нас в прокате лента называлась «Алексей Стаханов», автор-режиссер М. Левков, операторы А. Козаков, В. Собовой. «Союзкинохроника», 1936). Фильму и его авторам была вручена Серебряная медаль. Ниже мы публикуем воспоминания одного из операторов фильма лауреата Государственных премий СССР А. Козакова о том, как снималась лента о прославленном герое-шахтере.

Это было пятьдесят лет назад. Но все помнится очень ясно, а сохранившиеся фотографии четко воскрешают детали тех исторических дней.

Волнение, охватившее меня на перроне вокзала в Харькове, в пути все более нарастало. Поезда до войны ходили достаточно медленно, а каждая остановка казалась мне вечностью. Путь был неблизкий, да еще пересадка в Кадиевке... И шахта «Центральная—Ирмино», где работал Алексей Стаханов, начинала временами казаться какой-то очень отдаленной точкой.

А каков он, Стаханов? Как передать с помощью киноаппаратуры характер, новаторство будущего героя нашего фильма? Эти мысли не давали покоя в пути.

И вот наконец Ирмино. Жаркое южное солнце. Скупая листва деревьев. Терриконы. Редкие приземистые строения без премудростей архитектуры. Машинально прикинул «точки» для общих планов, пока гостеприимные хозяева везли меня в шахтерское общежитие. Нам дали комнатку, а молодые ребята помогли разместить операторский багаж.

Режиссер Марк Левков сказал:

— Понимаешь, это самое ответственное дело из всех, которые были у нас до сих пор! И работать придется оперативно!..

— А какой он? — спросил я, не называя имени.

Марк Леонтьевич понимающе улыбнулся и, очертив рукой воздух метра на два от пола, лаконично бросил:

— Он — чудо!.. Сейчас увидишь.

Пока мы спускались, шли по лестницам и штрекам, я все думал о былинном чудо-богатыре.

По узким ходкам мы продвигались довольно быстро, хотя с непривычки дышать было трудно. Наконец остановились.

— Вот этот! — шепнул мне режиссер.

И тут у меня перехватило дыхание.

При тусклом свете шахтерских ламп я увидел, как от угольной стены отделился человек, упирающийся головой в низкий свод креплений, и сделал несколько шагов мне навстречу. Его одежда, лицо и руки были густо покрыты черной пылью. Он двигался медленно, с достоинством, как и подобает могущественному хозяину черного золота в своем подземелье. Будто сквозь прорези темной маски сверкали белками глаза, блестели ослепительно-белые зубы. Я понял: человек улыбается.

— По мою душу, ребята? — спросил он напевно, как говорят на Украине.

И робости моей — как не бывало, хотя в широких плечах шахтера ощущался могучий запас сил, а рукопожатие было железным.

«Но не одной же силой он умудряется выдавать на-гора пятнадцать норм? В чем секрет? — думал я.— Как его разгадать и показать все это на экране? Чтобы каждый шахтер мог последовать его примеру...»

Эти вопросы не давали мне покоя, пока мы осматривали места будущих съемок.

Режиссер Левков консультировался, ходил по кабинетам начальства в поисках нужных людей, спускался в лаву, готовил объекты.

— Нужно скорее выдавать фильм на-гора! — шутил он и тут же исчезал под землей в буквальном смысле этого слова.

В те дни я часто бывал в забое, присаживался на корточки, наблюдал за работой Алексея Григорьевича. Он виртуозно владел отбойным молотком — этим первенцем механизации угледобывающей промышленности. Вскоре я понял, что он и пласт изучил не хуже машины. Найдя нужную точку, Стаханов направлял бур в глубь породы. Считанные секунды длился поединок с камнем — и древний пласт рушился, падая черными глыбами к ногам человека. А человек улыбался, поблескивая белыми зубами.

Сидя в забое, я изучал шахтера, стараясь запомнить его характерные движения, приемы.

Я поразился компетентности Алексея Григорьевича, когда Стаханов заговорил о специфике донбасских залежей угля, их рельефе, грунтовых водах и газах. Шахтер обстоятельно объяснял мне состав пласта, показывая, как отличать его компоненты по цвету и прочности. Слушая его рассказ, я добросовестно вглядывался в черную стену угольного забоя, но, честно признаться, она казалась мне однотонной и мрачной.

А Стаханов скромно признался:

Кадр из фильма «Алексей Стаханов»

Кинооператор А. Козаков (справа) и А. Стаханов (в центре) во время работы над фильмом

— В самом деле, я еще мало смыслю...— и снова взял в руки отбойный молоток.

В этот момент я понял, что рекорды ставятся не только мускулами.

Многое дала мне тогда и встреча с парторгом шахты К. Петровым, консультантом нашего фильма.

— Успех Стаханова — это победа той новой техники, которая пришла на шахту, и тех людей, которые умело распределили силы в бригаде,— объяснял он.— Раньше каждый горняк, как правило, выполнял много обязанностей. Теперь в бригаде каждый занимается только одним делом: забойщик — своим, крепильщик — своим, откатчик — своим... А сэкономленное время превращается в дополнительный уголь.

Парторг приводил цифры, показывал расчеты и проекты, радовался, что не за горами время, когда под землю придут большие сильные машины и полностью возьмут на себя тяжелый труд.

Конечно, мы не могли себе представить, что пройдет всего каких-нибудь десять лет, и в наших шахтах появятся проходческие комбайны, угледо-

бывающие агрегаты, работающие без человека и добывающие 102 тонны в сутки, что будет решена проблема комплексной механизации шахты в целом.

Но парторг Петров уже тогда мечтал о сегодняшних подземных электропоездах. Мечтал еще в ту пору, когда вагонетки с углем таскали лошади.

— А что вы можете сказать о Стаханове? спросил Левков.

Петров улыбнулся.

— И в нашем деле, как и в вашем, без таланта никак нельзя. У Алексея талант есть. Это человек больших способностей. Советская власть открыла ему все пути. Когда из деревни приехал, грамоту плохо знал, но учился крепко. Скоро в академию пойдет — инженером станет. Сегодня все мечты сбываются!

...Накануне съемок спать легли поздно. Я готовил свой новый советский киноаппарат «Хроникон», а режиссер долго изучал разработку будущего фильма, эпизоды и творческие задумки, выписанные на бумаге.

Утром я по привычке первым делом посмотрел в окно — есть ли солнце? Но тут же рассмеялся: ведь съемка-то должна была состояться в глубоком подземелье.

Уже знакомая дорога в шахту показалась на этот раз длиннее, чем обычно. Клети, крутые лестницы, узкие проходы — все было знакомо, но изведанный маршрут предстояло пройти с большим грузом. Этот путь мы проделывали потом еще много дней и назвали его «большими бегами».

Первый съемочный день прошел успешно, сняли мы много. Все было предусмотрено, хорошо организовано, тщательно проверено. Я пользовался осветительными приборами с вольтовой дугой, других тогда не было. Поэтому меня не покидала тревога. Я знал, если в лаве появится газ, может произойти взрыв. Но, на наше счастье, съемка протекала нормально. Марк Леонтьевич окружил съемочную группу консультантами, помощниками и руководил нашей работой подобно генералу, искусно управляющему боем.

Снимать Стаханова было легко. Он не позировал, работал непринужденно. Терпеливо ожидал, пока я возился со светом, проверял фокус, сдувал грушей пыль с объектива.

Когда мы закончили, Стаханов заметил:

— Проще лишнюю смену отработать, чем у вас сниматься.

Потом он рассказывал, что решил, не обращая внимания на камеру, только работать!

И — спасибо ему! На экране мы увидели простого рабочего парня, не сказочного, а земного русского богатыря.

Дни бежали быстро. Мы снимали много — и в шахте, и на поверхности. Пока шли съемки, я сдружился с замечательной бригадой Стаханова, знал всех по именам. Моя новенькая спецодежда быстро потемнела до неузнаваемости, глаза и зубы засверкали на черном лице. Теперь я ничем не отличался от шахтеров.

— Друг, посвети-ка сюда! — кричал мне кто-нибудь из шахтеров, и я охотно выполнял их просьбы, сознавая, что эти ребята вписывают новую страницу в историю трудовых подвигов.

Ирмино ликовало: теперь чуть ли не каждая смена поднималась из забоя победительницей. Шахтеров встречали с оркестром, засыпали цветами.

Перед нами вспыхивали улыбки, мелькали слезы счастья, застывали объятия. И все эти всплески человеческих чувств фиксировала кинокамера. Снимали мы без устали.

Из Франции приехали коллеги по профессии наших героев. Они убедились в лживости буржуазной прессы, писавшей, что успех русских основан-де на их физической силе. Некоторые спустились в забой и взялись за отбойный молоток. Работая стахановским методом, они тоже выдали на-гора по нескольку норм. На смену сказке о необузданной медвежьей силе пришла быль о русской сметке и нови!

Вскоре и квартира Стаханова заполнилась нашими съемочными приборами. Дома герой выглядел по-иному. Он оказался белокурым, с мягкими чертами лица.

Алексей Григорьевич много времени проводил за занятиями, просиживал за учебниками. Мы старались по возможности не мешать ему, просили не обращать на нас внимания.

— Все равно, ребята, при вас заниматься трудно,— вздыхал будущий слушатель Промышленной академии.— Не завалить бы из-за вас экзамен!

Нередко, когда время нас не торопило, он подсаживался ко мне и сам задавал вопросы: «Как устроена кинокамера? Почему нужно так много света? Почему снимают с разных точек?»

Я отвечал подробно, открывал камеру, показывал механизм, объяснял фотографические возможности пленки, пенял на ее слабую чувствительность и оправдывал светильники с вольтовыми дугами.

Завидно пытливым умом и настойчивым характером обладал этот человек. Это проявлялось во всем. Нарком Серго Орджоникидзе подарил прославленному шахтеру «эмку». Я наблюдал, как он возится в моторе или, подстелив лист фанеры, лезет под кузов.

А. Стаханов (справа) и К. Петров. Донбасс, 1935

Н. Изотов и А. Стаханов среди артистов МХАТа во главе с В. И. Немировичем-Данченко

— Опять чините, дядя Леша? — сокрушенно спрашивали детишки, прибегавшие покататься.

— Чинить тут, ребята, пока нечего, а вот изучить все нужно.

Была у Алексея Григорьевича еще одна страсть: он любил охоту.

Однажды он попросил дать ему «выходной». Мы перенесли съемку на другой объект, а он поехал «в приволье».

Природу он любил самозабвенно. С увлечением рассказывал, как прекрасен восход солнца в степи, как весело бродить весь день по лугам в высоких охотничьих сапогах! Он хорошо знал повадки зверей, мог по голосам пернатых предсказывать погоду. Не боялся ни зноя, ни вьюги, любил идти навстречу ветру, подставляя ему лицо и грудь.

В тот «выходной» он обстоятельно проверил свое снаряжение и, загадочно подмигнув, довольный сел за руль. Машина блеснула на солнце черным лаком и скрылась за поворотом...

На следующий день Алексей Григорьевич пригласил съемочную группу на обед.

— Папа просит вас «на зайца»,— передал нам его сын, беленький бойкий мальчик.

На блюде, торжественно расположившемся в центре стола, съемочную группу ожидал зажаренный заяц.

Молодая хозяйка, смуглая, с быстрыми глазами, проворно хлопотала вокруг стола и доверительно сетовала:

— Подвел нас заяц-то: совсем тощий оказался. Свиным салом заправили — уж не взыщите!

Обед удался на славу. В разговорах преобладала охотничья тема. Помню, мне попалась дробинка, щелкнув на зубах. Все смеялись и поясняли, что дробинка — это «на счастье». Я спрятал ее в карман, не зная еще, что получу на память от Алексея Григорьевича другой сувенир.

Из Москвы и многих других городов к Стаханову и его товарищам приезжали разные делегации — писатели, артисты... Пользуясь щедрыми лучами солнца, я снимал их вовсю. Гости приветствовали героический трудовой почин, вручали подарки.

На торжественном митинге по случаю годовщины стахановского рекорда цветами и красным кумачом была украшена импровизированная эстрада, составленная из кузовов двух «Зисов». Потом эстраду предоставили мастерам искусств. Знаменитые шахтеры бурно приветствовали знаменитых артистов.

Зрителей всколыхнул дуэт из «Запорожца за Дунаем», который прекрасно исполнили Литвиненко-Вольгемут и Паторжинский. Покорила всех своим пластическим искусством Викторина Кригер. Потом выступила Валерия Барсова, с затаенным дыханием слушала аудитория алябьевского «Соловья». Когда певица, обращаясь к Алексею Григорьевичу, спела «Для тебя я пою», герою рукоплескала вся площадь — шахтеры, гости, артисты.

Подошел день отъезда. Прощание с нашим героем было теплым и трогательным.

— Приезжайте к нам еще,— говорил Алексей Григорьевич, помогая размещать багаж в машине.— Приезжайте без аппаратов. На речку отдыхать поедем. Будем купаться, загорать, а то и на зайца махнем. К осени они тучные, жинка свиньей не подмазывает.

Я поблагодарил его за дробинку.

— Я не охотник, а горняк,— возразил Алексей Григорьевич.— На память приготовил вам другую вещь.

И протянул мне начищенную до блеска шахтерскую лампочку.

— Пусть новые лампочки Стаханова будут свидетельницами новых его рекордов, — пожелал я Алексею Григорьевичу.

Он улыбнулся, покачал головой.

— Новые могут не получиться. Мой рекорд продержался только четыре дня. Теперь все ребята по-новому работают. Да и учиться я еду!

Машина тронулась. Стаханов помахал рукой.

До самого вокзала я любовался лампочкой, представлял, как в забое ее подвешивал за ручку-крючок владелец, как она освещала ему путь в большое трудовое завтра.

Много лет эта реликвия украшала мой письменный стол. Я любил ее и гордился ею. Но когда началась война и гитлеровские орды пришли на землю Украины, она погибла вместе с домом и всем имуществом.

Плакаты и фотографии из фондов Центрального музея Революции СССР и архива А. Козакова

В. С. Ордынский

Памяти товарища

Умер Василий Ордынский. Не выдержало сердце... Это часто случается с теми, кто все сердце вкладывает в дело своей жизни. А Ордынский по-другому жить не мог и не хотел.

Он принадлежал к тому поколению советских кинематографистов, что пришло во ВГИК в солдатских и офицерских гимнастерках, в сапогах, на которых была еще пыль военных дорог Великой Отечественной.

Честно воевавший Василий Ордынский так же честно рассказывал своими фильмами о войне — своей войне. Лучшими его творениями по справедливости считаются «У твоего порога» и «Если дорог тебе твой дом» — правдивые, горькие, пронизанные гордостью за свой народ свидетельства очевидца. Один из этих фильмов — игровой, другой — документальный, но художественность каждого из них — самой высокой пробы.

Никогда не забуду, с каким азартом и энергией, с какой влюбленностью в своих героев — первых бойцов и командиров Красной Армии — Василий Сергеевич снимал по нашему с Юлием Дунским сценарию «Красную площадь».

Потом были «Хождение по мукам», «Через Гоби и Хинган», «Через все годы»... Но и «гражданские», не военные фильмы Ордынского воевали. Воевали за гуманизм, за нравственные идеалы нашего общества — против мракобесия и бесчеловечности. Это были г р а ж д а н с к и е фильмы и во втором, высоком значении слова.

Вспомним «Человек родился» — картину принципиально новую по выбору героев, по подходу к теме. Не с этого ли скромного фильма — 1956 год! — начался в нашем кино интерес к «маленькому» человеку с его «маленькими» проблемами?.. Или «Тучи над Борском» — пронзительный рассказ о борьбе за человеческую неокрепшую душу.

Василий Ордынский был не только хорошим режиссером, он был хорошим человеком. Он дорожил своим

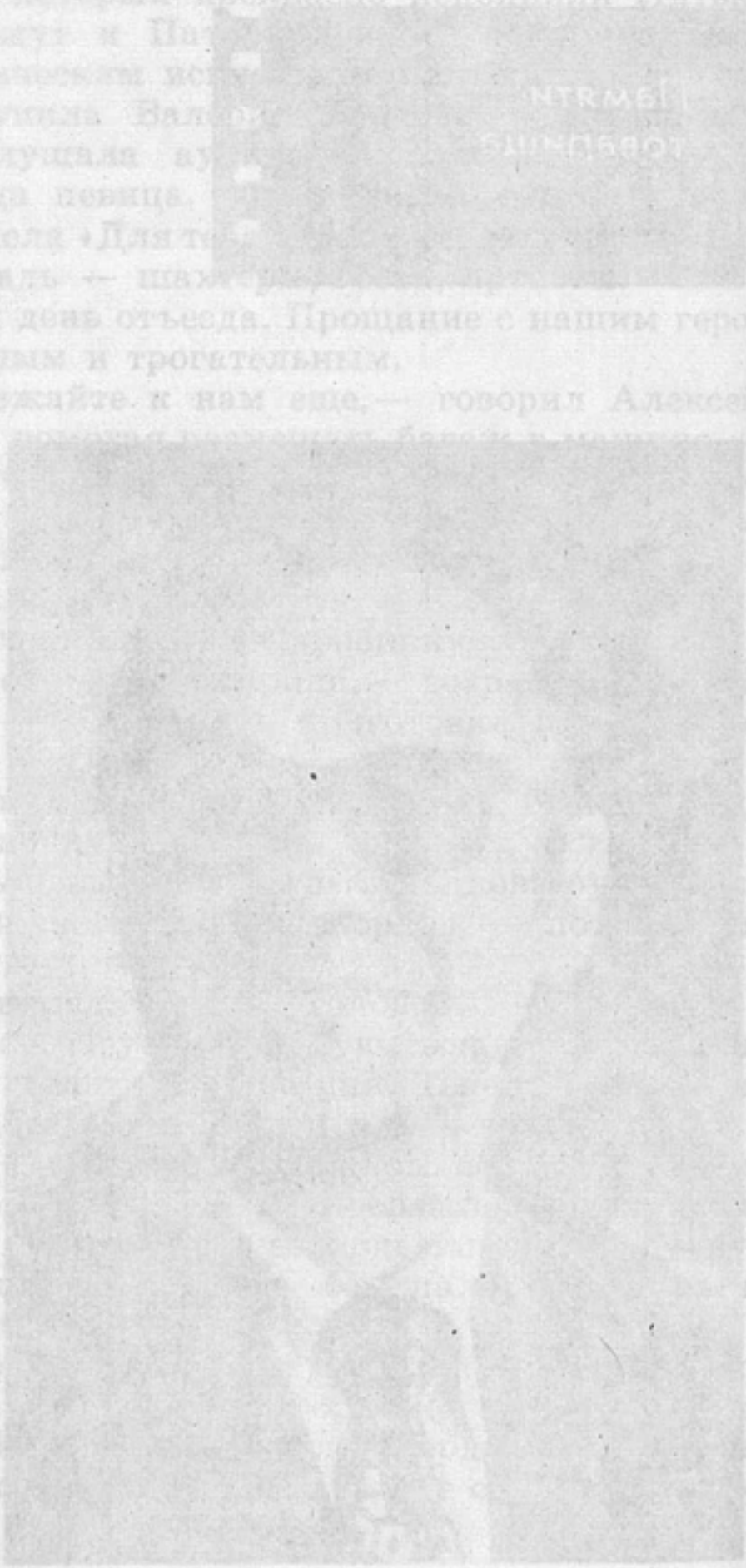
достоинством, умел в любых обстоятельствах сохранить его — и именно поэтому ни разу не позволил себе оскорбить чужое достоинство. А это ведь не всегда легко: режиссер — должность командирская, жесткая.

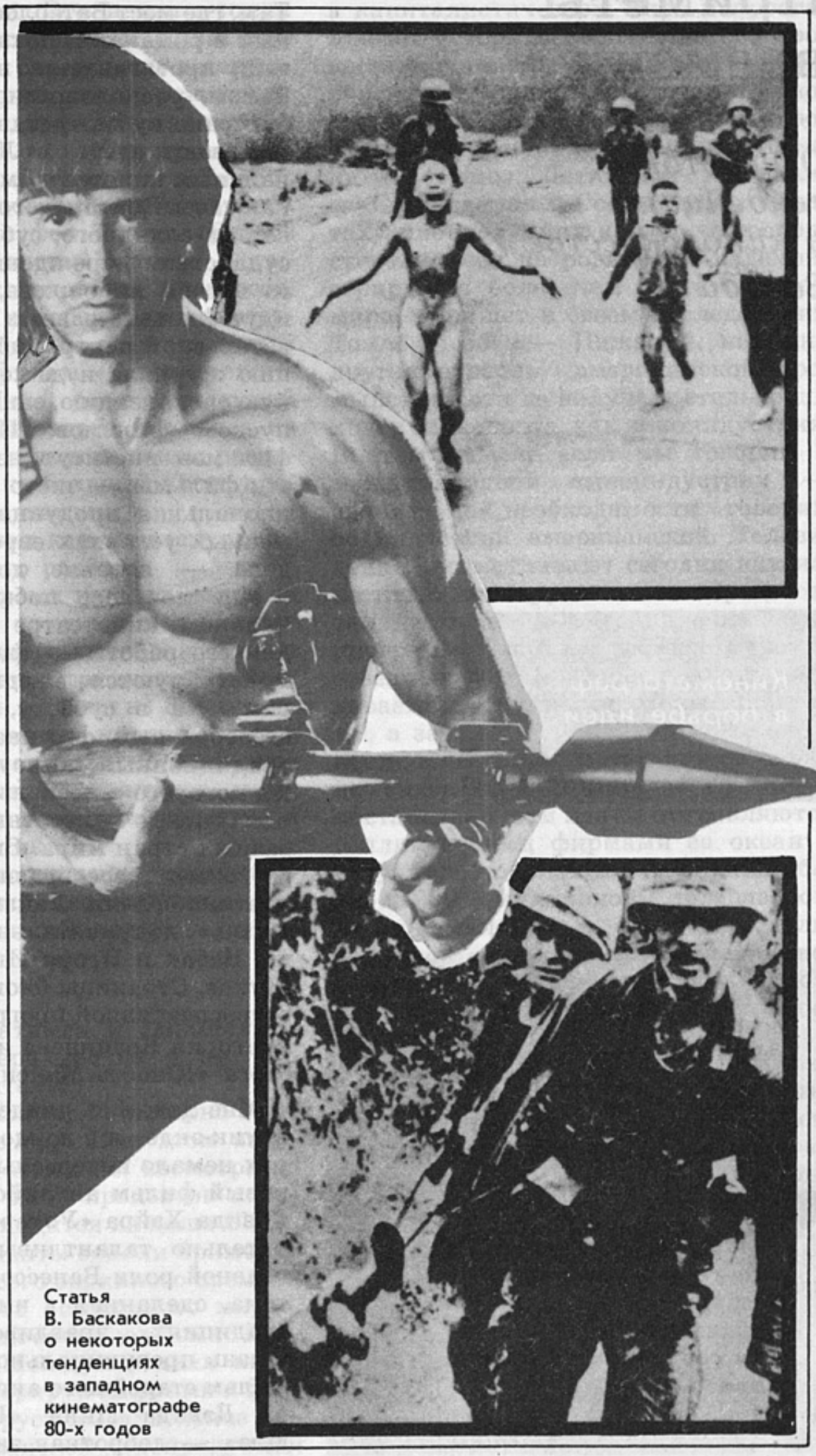
Сдержанный, на посторонний взгляд даже суховатый, Ордынский обладал прекрасным чувством юмора и живым интересом к людям, без которого в искусстве делать нечего. Был надежным товарищем и другом, постоянным в своих привязанностях, — словом, верным человеком. До самых последних дней сохранил он лейтенантскую стройность и выправку, по-молодому рвался к работе...

Как обидно и больно писать: «рвался...», «был...»

Но ведь он и останется таким, как был, — в нашей памяти, в своих искренних, простых, доходящих до каждого сердца фильмах.

Валерий Фрид





Кинематограф в борьбе идей

Синерама

Статья В. Баскакова о некоторых тенденциях в западном кинематографе 80-х годов

В. БАСКАКОВ

Приметы времени

О некоторых тенденциях в киноискусстве Запада

Кинематограф в борьбе идей

Сегодня на Западе совсем не просто делать картины содержательные, правдивые, честные, что сознают и создатели фильмов, и те, кто организует кинопроизводство, и вдумчивая критика. Эта статья посвящена деструктивным процессам, характерным для современного кино Запада.

Там, где мост Ватерлоо, не раз описанный в романах и показанный в фильмах, протягивается на другой берег Темзы, расположились серые модернистские кубы, составляющие то, что называют здесь, в Лондоне, Национальным кинотеатром. Это существенная часть Британского киноинститута, весьма солидного, субсидируемого государством учреждения, включающего в себя киноархив, кинозалы, где идут фильмы разных стран, исследовательский центр, библиотеку, редакцию журнала и даже производственную организацию, занимающуюся выпуском фильмов. Правда, создает фильмов институт немного, но зато эти фильмы — чисто английская, национальная продукция, что в современных условиях европейского кинодела — явление довольно редкое.

Мне довелось побывать в Национальном кинотеатре не в обычные дни его работы — фильмы здесь демонстрируются ежедневно по вечерам, — а в субботу, когда начался своеобразный фестиваль, ежегодный традиционный «киноуик-энд», во время которого в нескольких залах было показано до полусотни кинокартин из разных стран мира. Были в репертуаре этого своеобразного фестиваля картина Юлия Райзмана «Частная жизнь», документальная лента Марины Бабак и Игоря Ицкова «Маршал Жуков. Страницы биографии», а в его ретроспективной программе — фильм Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Юность Максима».

Мне довелось увидеть на этом «киноуик-энде» и в лондонских кинотеатрах немало интересных картин. Это и новый фильм английского режиссера Дэвида Хэйра «Уэтерби» — с исключительно талантливым исполнением главной роли Ванессой Редгрейв, картина, сделанная в чисто английских традициях, правдиво рисующая жизнь провинциального городка. Это фильм старейшего английского мастера Дэвида Лина «Поездка в Индию» — добротная экранизация зна-

менитого романа. Это и антиутопия «Бразилия» английского режиссера Тери Гиллиама. Это и фильм известного западногерманского режиссера Фолькера Шлёндорфа, поставленный во Франции по мотивам произведений Марселя Пруста, — «Любовь Сванна». Это и девятилетней давности лента Маргарете фон Тротта «Второе пробуждение Кристы Клагес» — умное и тонкое исследование процессов, происходящих в среде западногерманской молодежи, и интересный американский фильм «Север» режиссера Грегори Нава, рассказывающий о драматической судьбе выходцев из Гватемалы. Это и другие ленты разного качества, но по большей части прогрессивной ориентации.

Каждая из этих картин заслуживает внимательного разбора.

Но в то же время каждая рождена в чрезвычайно трудных и сложных условиях западного кинодела и несет на себе печать этих трудностей и противоречий. Ведь сегодня на Западе совсем не просто делать картины содержательные, правдивые, честные, что сознают и создатели фильмов, и те, кто организует кинопроизводство, и вдумчивая критика.

Эта статья посвящена деструктивным процессам, характерным для современного кино Запада.

●

Вначале обратимся к свидетельствам самих американских и английских исследователей.

В мире выпускается примерно 3500 кинофильмов в год. При этом зарубежная печать отмечает: несмотря на то, что только пять процентов кинопродукции приходится на долю США, американские ленты заняли примерно 50 процентов всего экранного времени так называемого «свободного мира».

Американский социолог Томас Гьюбек в статье «Международная киноиндустрия», оперируя цифрами и фактами, констатирует безраздельное господство американской кинопродукции в капиталистическом мире и прослеживает исторические пути этого процесса, механизмы американизации европейского кинопроизводства и кинопроката, а также способы «организованного вторжения» в Черную Африку и страны Латинской Америки.

«Создаваемая в Соединенных Штатах кинопродукция не только господствует у себя на родине, но и демонстрируется более чем в ста странах мира,— пишет в своем исследовании Томас Гьюбек.— Пожалуй, ни одна другая отрасль американской промышленности не получает столько доходов от экспорта, как киноиндустрия. В этом смысле если мы говорим о международной киноиндустрии — значит по необходимости говорим об индустрии американской. Телевидение рассматривают сегодня как известного конкурента кинопроцесса; тем не менее, в американских телепрограммах налицо засилие художественных фильмов, как правило, создаваемых крупными кинокомпаниями, а затем поступающих в собственность телевизионных станций. Подобно снятым на пленку театральным постановкам, эти ленты отправляются голливудскими фирмами за океан и регулярно появляются на экранах более 200 миллионов телевизоров. В этом телефильм следует модели, заданной обычным прокатным кинофильмом,— судьба как одного, так и другого в руках предпринимателей одних и тех же компаний»[1].

Таким образом, как ранее, начиная с 30-х годов, так и теперь производство фильмов находится в руках крупнейших киномонополий — когда-то их было семь, теперь девять. Некоторые из них, как, например, «Метро — Голдвин — Майер», «Парамаунт», «Коламбиа», «20-й век — Фокс», «Юнайтед артистс», «Юниверсл», «Уорнер Бра-

[1] Gubak Thomas. The International Film Industry.— In «Mass Media Policies in Changing Cultures». New York — London — Toronto, 1979, pp. 21—38.

зерс», существуют с 20-х годов. «Эллайд артистс», «Авко эмбасси» возникли сравнительно недавно. Они объединяются Американской киноассоциацией (МПАА) и ее филиалом по делам внешней торговли — Американской киноэкспортной ассоциацией. Эти фирмы получают девяносто процентов вырученных средств от демонстрации в кинотеатрах.

Исследователи американского кинодела не раз указывали, что Американская киноассоциация заключает сделки так, как если бы она была автономным государством, которое полностью контролирует политические и экономические стороны зарубежной киноторговли. Президент МПАА Джек Валенти однажды провозгласил: «Насколько мне известно, художественный фильм — это единственное предприятие в США, которое на равных ведет переговоры с иноземными правительствами».

Американский исследователь Томас Гьюбек отметил, в частности, что голливудские фирмы частично или полностью финансировали более шестидесяти процентов британских лент, выпущенных на английские экраны, но реальная доля американского участия в английском кинопроизводстве гораздо больше. «Автономное британское кинопроизводство,— пишет Гьюбек,— прекратило свое существование. По сути оно превратилось в придаток Голливуда»[2]. И далее: «Американским компаниям принадлежит монополия проката кинокартины во всемирном масштабе: финансирование обеспечивало им право диктовать, какие фильмы нужно снимать и показывать во всем мире. Продукты американского кинобизнеса не только численно превосходят кинопроизводство других стран, но и становятся международным эталоном коммерческой культуры. Более того, в импортированные английские ленты, предназначающиеся для широкого показа в США, вложены деньги американских компаний»[3].

Внимательные аналитики американского кинобизнеса давно обнаружили, что американские инвестиции маскируются и прячутся в фильмах с этикетками «французский», «английский», «итальянский» или какими-то другими, причем доход, получаемый от этих лент, не фигурирует в официальных данных национальной экономики — он скрыт. Этот камуфляж принимает самые разные формы.

В последнее десятилетие на арену кинобизнеса с особой силой выдвинулись транснациональные кинокомпании, которые могут для удовлетворения своих интересов передвигать доходы и расходы из страны в страну. При таком межнациональном характере кинопроизводства создается полная финансовая путаница, в результате которой практически невозможно точно подсчитать реальные доходы фирм от созданных ими в той или иной стране фильмов. Транснациональные монополии являют собой серьезную опасность для национальных кинокультур.

В партийных документах не раз подчеркивалось, что прямым результатом капиталистической концентрации и интернационализации производства является «усиление транснациональных корпораций, извлекающих громадные прибыли за счет эксплуатации трудящихся в мировом масштабе. Они не только подрывают суверенитет молодых государств, но посягают и на национальные интересы развитых капиталистических стран»[4].

Используя межнациональный характер кинокорпораций, их хозяева пренебрегают соображениями экономической стабильности национальных киноиндустрий, культурными ин-

---

[2] Ibid.

[3] Ibid.

[4] «Правда», 1985, 26 октября.

тересами тех стран, кинопромышленность которых они якобы облагодетельствовали. В результате наносится непоправимый ущерб национальным кинематографиям.

В 80-е годы западная печать много пишет о транснациональной киномонополии «Кэнон», в которой львиную долю имеет израильский капитал. Этой кинофирме удалось скупить не только многие национальные кинокомпании в Италии, Франции, ФРГ, но и кинотеатры в европейских городах.

Еще четверть века назад, когда американские компании начали перемещать производство в Европу, оставляя на родине неиспользованными производственные мощности, сооруженные еще в 20-е и 30-е годы, пресса много писала о заколоченных павильонах, о забытых декорациях, о «смерти Голливуда».

Но Голливуд, конечно, не умер, а изменил формы своего функционирования.

Крупные американские кинокомпании стали еще теснее сращиваться с промышленными и торговыми монополиями, которые определяли стратегию экрана. Даже такой фильм, как «Крестный отец» Ф. Копполы, принесший очень большие доходы от проката, занимал скромное место в сумме прибылей фирмы «Галф энд Вестерн», которая владела кинокомпанией «Парамаунт», и буквально тонул в доходах, получаемых от аренды автомобилей, производства минеральных удобрений и возделывания табачных плантаций.

Киноиндустрия, таким образом, становится составной частью промышленного и торгового капитала. В результате зарубежные партнеры американских кинобизнесменов теперь зависят не только от американских кинокомпаний, но и от положения дел в авиационной, электронной, табачной, сахарной индустрии, а также от хода банковских операций.

Тщетны оказались предпринимаемые в последнее время попытки руководителей «Общего рынка» улучшить положение европейской кинопромышленности. Предлагаются различные пути решения этого больного вопроса. Ну, например, соединить средства для того, чтобы модернизировать национальную кинопромышленность и конкурировать с киномонополиями США. Но все эти планы достаточно утопичны — голливудские и транснациональные киномонополии уже давно проникли в экономическую, политическую и художественную ткань кинопроизводства европейских стран.

Английская исследовательница Э. Р. Мюр в статье с характерным заголовком «Английская кинопромышленность: жива или умерла?» пишет о том, что надежды на возрождение английского кино можно связывать не с крупнейшими национальными кинокомпаниями, давно слившимися с заокеанскими, а с деятельностью независимых режиссеров и продюсеров, снимающих низкобюджетные фильмы чаще всего в системе Британского киноинститута.

Создавшееся положение давно беспокоит европейских режиссеров.

Еще в 1981 году в Риме состоялась международная конференция «Творчество против стандартизации», которую провела Европейская федерация режиссеров аудиовизуальных средств. В работе конференции приняли участие видные кинематографисты Европы — итальянские мастера Франческо Рози, Дамиано Дамиани, Марко Беллоккио, Паоло и Витторио Тавиани, Этторе Скола, Флорестано Ванчини, Марио Моничелли, Луиджи Коменчини, Карло Лидзани, французский режиссер Клод Соте, западногерманский режиссер Петер Фляйшман, можно назвать и другие имена.

С трибуны конференции прозвучали страстные речи в защиту национальных кинематографий.

«Ассоциация итальянских режиссеров кино и телевидения, существующая уже свыше тридцати лет,

представляет собой определяющую силу и может быть точным ориентиром в борьбе за достижение демократических свобод в сфере средств массовых коммуникаций в нашей стране»,— сказал во вступительной речи Дамиано Дамиани[5].

Но при этом выдающийся итальянский режиссер счел нужным подчеркнуть, что новые «монополистические структуры» грозят свести к нулю возможность художника творить.

Дамиано Дамиани прямо указал на то, откуда идет главная опасность для культуры и самобытности народов: «Европейская культура рискует увять и исчезнуть в неравной конкуренции с внешними и более сильными как с политической, так и с экономической точки зрения партнерами. Европу может захлестнуть неотвратимо наступающий вал, который в конечном счете лишит ее национального своеобразия. Никто не может считать себя свободным, не имея собственной культурной самобытности»[6].

Вслед за Дамиано Дамиани примерно в том же направлении высказался западногерманский режиссер Петер Фляйшман.

Он привел интересный и смелый парадокс — голливудские монополии не только стандартизируют и подавляют европейскую культуру, но и обедняют свою, американскую. Ведь в США сборы от всех иностранных фильмов составляют лишь один процент,в то время как 99 процентов дают американские фильмы, «и в этом смысле американцы также стандартизируют своего зрителя, поставив его в условия неизбежного потребления только американских картин»[7].

...Прошло три года с того совещания в Риме, однако положение в западном киномире не только не улучшилось, но и заметно ухудшилось. Это подтвердила конференция на острове Мадейра в 1984 году, где собралось 160 режиссеров не только из Европы, но и из Африки, Азии, Латинской Америки. В этой уникальной встрече участвовали в качестве наблюдателей и советские режиссеры — Станислав Ростоцкий, Владимир Наумов и Шухрат Аббасов.

Критик Джеймс Парк, писавший о конференции в английском журнале «Сайт энд Саунд», отмечал, что в начале конференции царил некоторый разнобой во взглядах, каждый режиссер, по выражению критика, чувствовал себя «вольным художником», но затем настроение резко изменилось: «режиссеры перестали относиться друг к другу с подозрением, поскольку поняли, что перед всеми стоят одни и те же проблемы и все они испытывают угрозу со стороны быстро развивающихся средств массовой информации — кабельного телевидения, видео и т. п.»[8].

В ходе конференции были высказаны серьезные опасения по поводу судеб экранного искусства особенно в тех странах, где господствуют американские и транснациональные монополии. Выступавшие подчеркивали, что новые средства передачи информации еще больше усиливают власть международных компаний, которые заинтересованы в коммерции, а не в искусстве, и поэтому будут и впредь навязывать стандартизированные формы массовых коммуникаций. Конгресс подтвердил право каждой страны на ее собственные средства самовыражения.

«Акты Мадейры» — так был назван итоговый документ конференции.

Главный пафос документа направлен против киномонополий, действия которых ведут к «атрофированию своеобразия всех кинематографий, включая независимые течения даже

---

[5] «Cinemasessanta», 1981, № 140, pp. 4—6.
[6] Ibid.
[7] Ibid.
[8] «Sight and Sound», 1983—1984, Winter, vol. 53, pp. 3—4.

в наиболее развитых кинематографических странах. Извращается смысл кодов коммуникации, упрощается киноязык, унифицируется конечный продукт кинопроизводства, отталкивая от себя зрителя».

Тревожные, можно даже сказать, трагические слова.

Возникает вопрос: а как американская интеллигенция относится к этой проблеме? Мы уже приводили высказывания объективных американских ученых, которые трезво анализируют эти процессы, понимая, что они наносят ущерб американской культуре.

Виднейший современный писатель США Норман Мейлер в беседе с американскими журналистами говорил, что европейскую интеллигенцию беспокоит неравноправный обмен продуктами культуры. Правда, он воздержался от резких высказываний на эту тему и даже попытался успокоить своих европейских коллег, заявив, что в Америке-де тоже есть люди, которые серьезно интересуются европейской, в частности французской, культурой.

И вот, наконец, фестиваль 1985 года в Москве, где в ходе традиционной дискуссии тот же Петер Фляйшман, который выступал с докладом в Риме, итальянский критик Лино Миччике, английский киновед Ян Кристи и другие ораторы вновь говорили и о действиях американских и транснациональных киномонополий, и о серьезной опасности, нависшей над западноевропейским кино[9].

В частности, итальянский критик Лино Миччике, директор фестиваля в Пезаро, может быть, с излишней запальчивостью, но вполне искренне сказал:

— Еще пройдет немного времени, и перестанет существовать кино Западной Европы.

Он заметил, что в 1956 году итальянские фильмы смотрело 819 миллионов зрителей в год. Затем эта цифра стала несколько понижаться, как и в других странах Европы, хотя итальянский кинорынок продолжал функционировать и после американского был самым большим на Западе. В 1976 году был принят закон о так называемой «свободе антенны». Число кинотеатров за десять лет сократилось с восьми тысяч до трех тысяч. Число фильмов уменьшилось более чем вдвое. Зато возникло свыше пятисот частных телестудий, которые передавали в день чуть ли не две тысячи фильмов.

Пессимисты, заметил оратор, считают, что это смерть кино, а оптимисты говорят — разве это плохо, что люди могут смотреть у себя дома Феллини и Антониони. Но Феллини и Антониони, если их вообще показывают, тонут в потоке фильмов совсем иного сорта.

Как видим, кинематографисты Западной Европы серьезно размышляют о ситуации, сложившейся на экране.

Я не буду полемизировать с Миччике, хотя мне представляется, что в этой проблеме есть и иные аспекты. Но главный пафос речи итальянского критика — это тревога за судьбы не только кинематографа, но и всей западноевропейской и, в частности, итальянской культуры. А что касается обилия частных телевизионных станций, в буквальном смысле слова заполонивших, а нередко и засоривших эфир, то мне довелось слышать в Италии термин — «видиотизм». Имеется в виду пустое времяпрепровождение, когда человек сидит у телевизора и при помощи дистанционного устройства «ловит» один за другим комикс, фильм ужасов, ленту эротическую, о войне в космосе — и так до полусотни картин за какие-нибудь час-два. Поистине «видиотизм»!

Английский исследователь Энтони Смит в содержательной книге «Геополитика в информации. Мировое гос-

---

[9] См.: За гуманизм, мир и дружбу.— «Искусство кино», 1986, № 1.

подство западной культуры»[10] исследовал современное состояние кино- и телерынка стран Западной Европы, Азии, Африки и Латинской Америки. Правда, автор не стремился к глобальным выводам — он посчитал, очевидно, что его задача лишь констатировать факты. Это исследование с объективистских позиций. Но английский ученый подчеркивает, что обмен культурными ценностями все более приобретает односторонний характер и в будущем, по его мнению, будет увеличиваться за счет американской доли, закрепляя экономическую зависимость стран-получателей от товаров и образа жизни Соединенных Штатов. «Поток коммуникационного экспорта (так исследователь называет этот процесс.— *В. Б.*) функционирует как своеобразный идеологический предшественник материального экспорта»[11].

При этом английский ученый, желая, очевидно, быть полностью объективным, указывает, что в самих этих странах возникает потребность в такого рода продукции и даже «восторг» перед ней.

Не вдаваясь в полемику с этим спорным высказыванием (механизм этого «восторга» еще надлежит исследовать), хотелось бы поддержать само направление мысли исследователя.

Энтони Смит весьма остроумно характеризует историю возникновения американского кинобизнеса. В первые два десятилетия существования киноиндустрии наибольшее число американских компаний объединилось в картель по производству художественных фильмов, простирающую свое влияние от строительства производственных помещений и контор продюсеров до распространения и проката фильмов. Если здесь, замечает автор, провести аналогию с литературой, это выглядело бы так, как если бы одна фирма или даже один человек вербовал писателей прямо в колледжах, снабжал их бумагой и пишущими машинками, а также стандартными сюжетами, печатал на бумаге, произведенной той же компанией, и в довершение всего продавал эти книги исключительно в своих книжных лавках.

Не правда ли, очень метко?

Как известно, в дальнейшем заокеанский кинобизнес видоизменял формы своего функционирования, свои структуры. Антитрестовский закон, принятый в 40-е годы, заставил производственные кинокомпании отделить от себя прокатные фирмы. Именно тогда возникло «беглое» кинопроизводство — фильмы стали сниматься по большей части не в павильонах Голливуда, а в Лондоне, на «Чинечитта» в Риме, на «Ядранфильме» в Загребе — так было дешевле и удобнее. Но доходы от экспорта своих фильмов восемь американских киномонополий, объединенных Киноассоциацией (МПАА), цепко держали в своих руках.

Киномонополии сумели перестроиться и после расцвета «независимых» продюсеров в конце 60-х годов, когда делались фильмы протеста, так называемой «контестации» — о молодежном бунте и расовых проблемах. «Независимых» продюсеров, в качестве которых стали выступать даже режиссеры и актеры, постепенно интегрировали в систему Голливуда, правда, предоставив им известные права на часть доходов. Но при этом надо заметить, что выдающиеся фильмы «контестации» — «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» Сиднея Поллака, «Погоня» и «Маленький большой человек» Артура Пенна, «Полуночный ковбой» Джона Шлезингера, «Беспечный ездок» Денниса Хоппера и другие — прочно вошли в историю как американского экрана, так и мирового кино. Со-

---

[10] Smith Antony. The Geopolitics of Information. How Western Culture Dominates the World. London—Boston, 1980.

[11] Ibid., p. 43.

шлись (и даже не без финансового приварка) с казавшимся вначале грозным противником — телевидением. Сейчас осваивают видеотехнику — киномонополии и здесь извлекли немалые доходы, тиражируя на видеокассетах свои фильмы прошлых лет.

А в области проката, в обход антитрестовского закона, у киномонополий «Парамаунт», «Уорнер Браверс», «Метро — Голдвин — Майер» и других возникали дочерние компании, и Киноассоциация (МПАА) вошла в сложный (порой и не без конфликтов) союз с ассоциацией кинопрокатчиков.

Словом, на протяжении полувека американский кинобизнес менял приемы и способы своего функционирования, но его суть оставалась та же. И почти с самого своего рождения заокеанский кинобизнес проявил не только живучесть, но и стремление захватить не только экран США и англоязычных стран, но весь мир.

●

Конечно, эту проблему не следует понимать упрощенно. Нет нужды доказывать, что обмен художественными ценностями между странами плодотворен. Но ценностями! То есть тем, что обогащает, а не разрушает национальную культуру, что дает верное представление о жизни, труде, духовном богатстве других стран и народов. Это бесспорный факт.

И бесспорно, что американское кино в лучших своих образцах обогащало мировое искусство экрана. Вспомним высочайшую оценку искусства Гриффита и Штрогейма, высказанную еще в 20-е годы Эйзенштейном и Пудовкиным. Они, эти американские режиссеры, открыли новые возможности экрана. А американская «комическая» 20-х годов, Чаплин? Все это в подлинном активе мирового искусства. Трудно переоценить значение крупнейших американских кинохудожников для поступательного движения искусства экрана.

С интересом смотрели европейские зрители американский вестерн — этот искусно сложенный миф, оказавший влияние на язык кино.

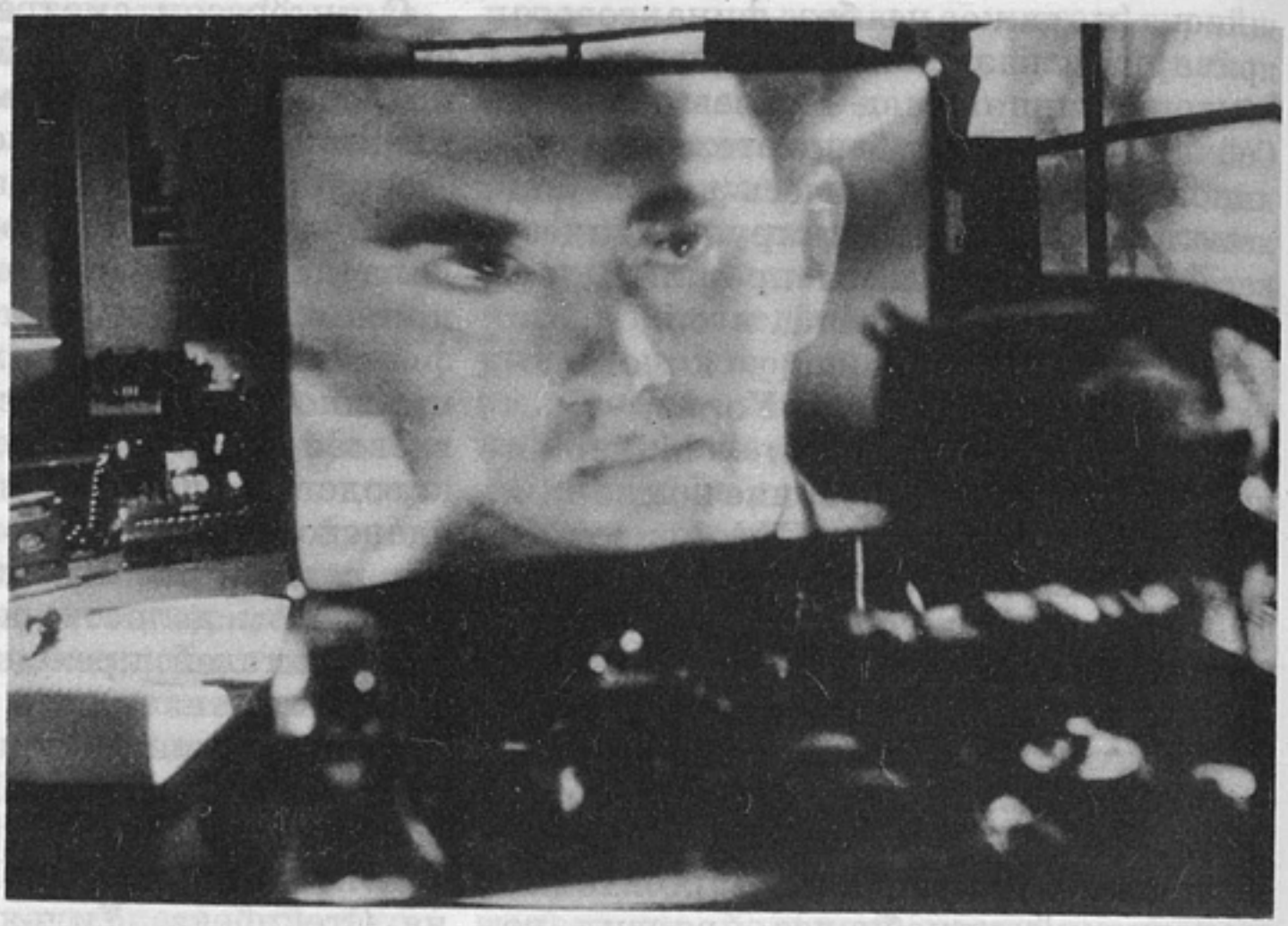
Американская артистическая школа предвоенных и послевоенных лет дала плеяду замечательных актеров, причем актеров чисто кинематографических, лишенных театральных штампов. Заметим в скобках, что они в своей педагогической практике руководствовались «системой Станиславского». Впрочем, и сегодня фильмы самых разных типов и жанров во многом делает привлекательными для зрителей прежде всего высокая актерская техника.

Мощное влияние американской реалистической прозы XX века — романов Теодора Драйзера и Синклера Льюиса, Джона Дос Пассоса и Джона Стейнбека, Уильяма Фолкнера и Эрнеста Хемингуэя — сказалось на развитии социальной струи в американском кино. Правда, здесь можно скорее говорить о творческом воздействии, так как экранизация американской классики не часто приносила успех, здесь бывали и деформации. Но экранизации почти всех пьес Теннесси Уильямса и Лилиан Хелманн, один из величайших фильмов мира — «Гроздья гнева» по роману Стейнбека, поставленный классиком американского кино Джоном Фордом,— прочно вошли в историю мирового кино.

В предвоенный период возникло течение социального, реалистического направления, представленного именами Кинга Видора, Фрэнка Капры и других режиссеров, давшее, наряду с рядовой продукцией, и фильмы серьезного художественного значения.

Нельзя не учитывать открытия американских мастеров в области музыкального фильма и, разумеется, в области кинотехники.

Послевоенный период начался для Голливуда непросто, он сопровождался «охотой на ведьм», иными реакционными «шоу», нанесшими нема-



«Бразилия», режиссер Тери Гиллиам

лые раны прогрессивному экрану. Но реалистическая и гуманистическая струя не пресеклась, не остановилась, она дала мощные творческие импульсы в 60-х — начале 70-х годов, когда выдвинулась плеяда остросоциальных режиссеров — Стэнли Креймер, Сидней Поллак, Артур Пенн и другие. Фильмы прогрессивной ориентации создаются и сегодня, но эта линия не столь сильна в сравнении с мощным потоком продукции совсем иного рода.

Да, именно этот, а не прогрессивный поток стал захлестывать европейский экран, вытесняя национальную кинопродукцию на периферию кинопрокатной сети.

Изобретенный когда-то в Европе тип «фильма ужасов» получил за океаном гигантский размах и техническую мощь. Вместе с гангстерскими триллерами, псевдоисторическими боевиками «фильмы ужасов», «фильмы катастроф» расползлись, как пауки, по европейским, латиноамериканским, азиатским, африканским экранам, создавая новую модель восприятия. И европейские режиссеры из числа тех, которые считали, что кино — это совсем не искусство, а лишь средство развлечения и отвлечения, тоже включились в этот процесс искажения зрительского сознания, зрительских вкусов и предпочтений.

Историки кино помнят, что многие прогрессивные фильмы, в том числе некоторые фильмы неореализма, картины Висконти, Феллини, Антониони, финансировали продюсеры, связанные с американскими киномонополиями, пользовавшиеся их кредитами. Но это не правило, а исключение. Да и эти знаменитые продюсеры давно забыли свои грехи молодости и сменили вехи — иные отчалили за океан, иные финансируют ныне пошлейшие комедии, эротические ленты, псевдоисторические боевики.

И все громче звучит лозунг, выдвинутый голливудским кинобизнесом еще в 30-е годы: «Развлекая, отвлекать — отвлекая, развлекать».

Но не только.

Такого рода продюсеры сумели найти, по меткому выражению французского критика Ж.-А. Астра, «нечто вроде тематического и стилистического «общего знаменателя», чтобы по возможности исключить проникновение в фильмы «сомнительной отсебятины» и привести этот «общий знаменатель» «в соответствие со стандартами доброкачественного «американизма» (годного даже для экспорта) или, что предпочтительнее,«унифицировать интересы разнородной публики, руководствуясь интересами правящих классов, которые относительно однородны».

70-е и первая половина 80-х годов, как известно, проходили в западном кино под знаком углубления явлений, связанных с общим экономическим и идейно-политическим кризисом буржуазного общества. Это проявилось, в частности, в прямой поддержке монополистическим капиталом реакционных и консервативных произведений кинематографии.

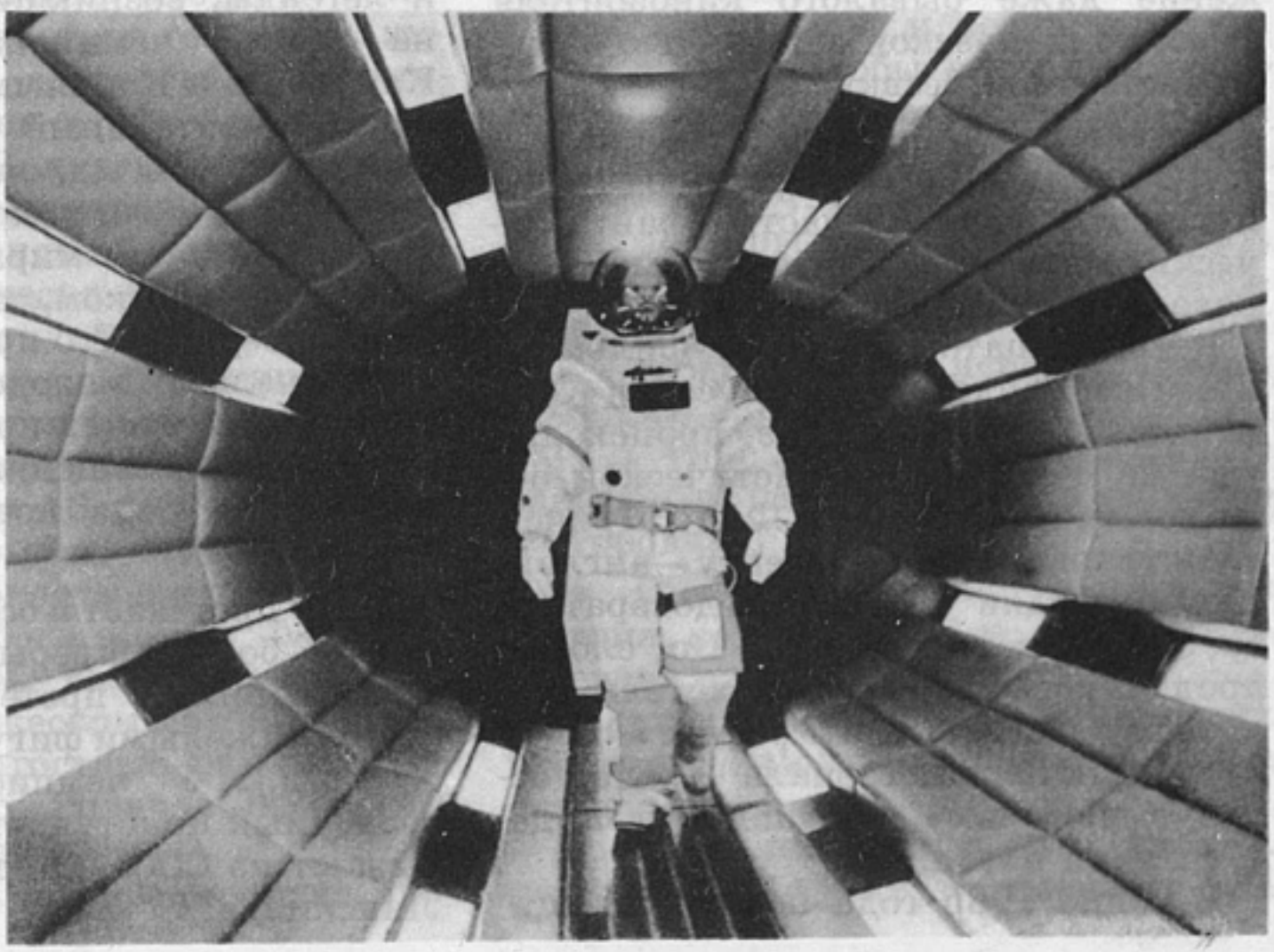
Поэтому отнюдь не случайно, что в 70-х и в 80-х годах положение в западном кино чрезвычайно осложнилось — как никогда раньше обозначились и дали о себе знать глубокие кризисные явления, деструктивные тенденции. Одновременно укрепляются и позиции прогрессивных европейских и американских художников, о чем свидетельствуют итоги XIV Международного кинофестиваля в Москве.

Монополистический капитал, пропагандистские центры и используемые ими кинематографисты развернули с начала 80-х годов настоящую экранную агрессию, они выпустили на экраны серию фильмов реакционной ориентации.

●

...Ветеран войны во Вьетнаме Джон Рэмбо проникает в индокитайские джунгли и спасает своих боевых друзей, томящихся в неволе у «красных»...

«2010», режиссер Питер Хаймс



...Обезображенный труп на аллеях московского Парка имени Горького и голова в холодильнике у сотрудника московской милиции Аркадия Ренко, который вовлечен в сложную интригу с участием некоего торговца мехами Джона Осборна...

...«Русские» и «кубинцы» захватывают целый район в центре Америки, и жители этих штатов в страхе скрываются в горах...

...Секретный агент «007» Джеймс Бонд предотвращает третью мировую войну, которую пытается спровоцировать не кто иной, как «русский генерал Орлофф», притащив в чемодане в центр Европы атомную бомбу.

...Советские агенты плетут интриги вокруг шахматного матча на звание чемпиона мира...

Что это? Фантазии безумца?

Нет, это фильмы, созданные в последнее время американскими, европейскими и транснациональными киномонополиями с привлечением видных режиссеров и популярных актеров. Эти фильмы с броскими названиями «Рэмбо», «Красный рассвет», «Парк Горького», «Осьминожка», «Диагональ слона» поражают воображение даже бывалого кинозрителя своей политической нелепостью и художественной безвкусицей.

Джеймс Бонд — «защитник западной цивилизации» — совершал свои подвиги по большей части в фантастических ситуациях: на неведомом острове, в космосе, под водой.

В тринадцатом по счету фильме о Джеймсе Бонде — «Октопусси» («Осьминожка») — действие происходит уже не в некоей фантастической обстановке, а в ГДР и ФРГ. Причем «бесстрашному суперагенту» английской разведки удается предотвратить третью мировую войну. По словам продюсеров фильма, они хотели вернуться к «стилю и атмосфере» одной из первых картин сериала — «Из России с любовью», созданной два десятилетия назад.

В конце 1985 года печать сообщила о выходе уже четырнадцатого по счету «Джеймса Бонда» — фильма «Точка зрения на убийство». Но здесь, несомненно, иная модель, напоминающая первые фильмы о секретном агенте «007»,— он снова, как когда-то, спасает цивилизацию совместно... с «русским агентом». Значит, и такая модель пошла в ход. Экран чуток — ведь в мире снова заговорили о разрядке.

Французские киноорганизации присудили высший приз «Цезарь» за лучший режиссерский дебют швейцарскому режиссеру Ричарду Дембо, постановщику фильма «Диагональ слона».

Что это за фильм, откуда взялся столь громкий успех?

Может быть, это действительно кинематографический шедевр и начинающий режиссер вдруг явил миру новые горизонты экранного искусства? Ничего подобного. Как отмечала западная критика, по своим чисто кинематографическим свойствам этот фильм весьма заурядный. Так в чем же дело?

В сценарий «Диагональ слона» вплетены широко муссировавшиеся в западной прессе отдельные ситуации и легенды, возникшие вокруг матча на звание чемпиона мира между Карповым и Корчным. Но это отнюдь не документальный фильм. Авторы фильма, чтобы их, очевидно, не обвинили в буквализме, перетасовали карты. Чемпион мира изображен пожилым человеком, страдающим болезнью сердца. Его противник — эмигрант, человек молодой и весьма капризный. Вокруг их поединка строится интрига, посвященная в основном различного рода козням «советских агентов».

Матч протекает в острой и примерно равной борьбе, прерывающейся лишь из-за капризов претендента (ему кажутся тяжелыми фигуры, мешает свет и т. д.). У чемпиона начинается сердечный приступ, ему срочно выписывают из СССР кардиолога, доктора Липскинда, жену и некоего со-

провождающего, в обязанности которого входит шантаж претендента-эмигранта. Более того, в зале появляется гипнотизер — мрачный субъект с усами, который пытается воздействовать на претендента. Тот, в свою очередь, тоже приглашает гипнотизера-индуса. С большим скандалом обоих гипнотизеров выдворяют с чемпионата.

Через «сопровождающего» претендент вдруг узнает, что его оставшуюся в СССР жену Марину поместили в психиатрическую клинику. И дальше все развивается в таком же духе — в духе известных антисоветских схем и штампов.

Но авторы этой нелепой картины пытаются показать себя людьми объективными. Наверное, потому чемпион мира изображен в фильме человеком порядочным и принципиальным: он сторонник «честной игры», и его возмущают «козни Москвы». «Сопровождающий», чтобы нарушить душевное равновесие претендента, сорвать матч, привозит из Москвы его жену, но та отказывается от свидания с мужем до конца чемпионата. «Сопровождающему» удается подключить местную полицию, настаивающую на том, чтобы жена претендента потребовала политического убежища и перебралась под защиту мужа. Появление сломленной «принудительным лечением» Марины потрясает претендента. Однако он добивается равновесия в матче — счет 5:5. Но чемпиону опять становится плохо, его увозят в больницу, и победа присуждается претенденту. Здесь у авторов снова возникает тяга к «объективности». В чем же она выражается? А в том, что претендент, которого не удовлетворяет его победа, приезжает в больницу к бывшему чемпиону, чтобы сразиться с ним в последнем, дружеском матче.

Вот какой благостный финал придумали режиссер Ричард Дембо, его сценаристы и продюсеры.

Как видим, это предприятие (по-другому ленту не назовешь) весьма продуманно сконструировали его финансисты и постановщики. Во-первых, к фильму, который формально считается швейцарским, транснациональная киномонополия, его финансировавшая и прокатывающая, привлекла крупнейших актеров — Мишеля Пикколи, Лив Ульманн, Лесли Кэрон. А во-вторых, участники этого предприятия разыграли, как на шахматной доске, старую, избитую антисоветскую партию, наполнив ее «актуальной» проблематикой и даже некоторыми компромиссными, «примирительными» мотивами.

А вот, пожалуй, пример, поразительный даже для видавшего виды западного экрана. И имя ему — «Красный рассвет». Об этом изделии американского режиссера Джона Милиуса уже писала наша пресса. Но стоит сказать о картине еще раз.

В штате Колорадо у подножия Скалистых гор, на поле, прямо у школы, где учитель-негр ведет урок географии, вдруг высаживается парашютный десант. Кто же это? Оказывается, это кубинские и никарагуанские войска, руководимые советскими офицерами.

Горстка юношей и девушек штата ушла в горы, чтобы вести партизанскую войну. А советские танки уже приближаются к Аляске. Упоминается и о том, что Вашингтон и Нью-Йорк подвергнуты ядерному удару. Однако, убедившись в нецелесообразности атомной войны, обе стороны ведут сражения с использованием обычного оружия.

— А что с Европой? — спрашивает один юный партизан пожилого жителя городка.

— Она скурвилась. Правда, не Англия, но и эти долго не протянут,— отвечает он.

И дальше идет показ «героических подвигов» школьников, борющихся с «красными».

Критики подметили, что фильм, длящийся 114 минут, содержит 134

акта насилия. Но дело не в этих кадрах, дело в самом содержании ленты — открыто враждебной, открыто агрессивной.

Так пугают обывателя, так прививают ему мысль о «красной опасности».

Нельзя сказать, что американская критика поддержала этот фильм. «Красный рассвет»,— пишет известный американский критик Винсент Кэнби,— оглушительная фантазия на тему третьей мировой войны — дает возможность в неожиданном ракурсе увидеть умонастроения определенного типа современного архиконсерватора. Фильм выставляет на всеобщее обозрение кошмарные видения тех, кто находится на лунатической грани, мнимых патриотов... «Красный рассвет» — один из тех редкостно жутких фильмов, которые нельзя позволить себе пропустить,— технически совершенный, эмоционально инфантильный и политически бредовый, хотя, как мне кажется, не слишком опасный. Он чересчур смешон ».

Да, он, и верно, ничтожен, смешон и глуп. Но я не думаю, что не опасен.

Фильм вызвал протесты и в Англии, и во Франции, и в ФРГ. Критические статьи были и в американской прессе.

Французский журнал «Позитив» со ссылкой на выходящую в США газету «Вэрайети» рассказывает о случае, происшедшем во время съемок «Красного рассвета».

«Не стреляйте! Не стреляйте! Я вовсе не русский солдат!» — с этими словами стал молить о пощаде каскадер Джим Фишер, когда совершенно случайно был «взят в плен» неким достопочтенным гражданином города Лас-Вегас. Дело в том, что в ходе съемок фильма Джона Милиуса одного из парашютистов, одетого в советскую военную форму и участвовавшего в сцене десанта, неожиданным порывом ветра отнесло резко в сторону, и он запутался на дереве в стропах своего парашюта. Находившийся неподалеку бдительный американский обыватель схватился за свой винчестер и хотел было уже в одиночку бороться с «русским вторжением».

Во многих фильмах развлекательного характера, в фантастических лентах с «философским» содержанием, детских мультипликационных сериях о боях в космосе с применением лазерных устройств и атомных бомб, сметающих целые галактики, глобальная война подается и как увлекательная «игра», и как неизбежный итог человеческой цивилизации. «Звездные войны», «Империя наносит ответный удар», «Возвращение Джи-Дай» — эти и многие другие фантастические ленты, вышедшие в последнее десятилетие на экраны США и Западной Европы и повествующие о бесконечных космических войнах, по-своему предвосхитили опасные планы «ястребов».

Обращает на себя внимание то примечательное обстоятельство, что милитаристская волна на экране в начале 80-х годов синхронизировалась с разного рода пропагандистскими кампаниями. В этом русле — и попытки пересмотреть отношение к войне в Индокитае.

Как известно, в конце 60-х — начале 70-х годов вьетнамская война подавалась в американских фильмах как «грязная война», и создавались картины, показывающие ее деструктивные последствия. Эти фильмы содержали в себе антивоенный, антимилитаристский потенциал. Известный фильм Фрэнсиса Форда Копполы «Апокалипсис сегодня», о котором много сказано и в нашей прессе, с одной стороны, продолжал и талантливо развивал эту сокрушительную критику бесчеловечности вьетнамской войны, но, с другой — как бы открывал (может быть, помимо воли автора) некую новую грань трактовок событий тех лет. В фильме впечатляли и страшные картины варварского уничтожения американскими солдатами мирных жителей, и мощного

«шоу» атаки вертолетов под музыку Вагнера, в котором можно было прочитать не только скорбь и осуждение, но и некий восторг (пусть окрашенный ужасом изображаемого) перед силой и мощью носителей смерти. Тем не менее этот фильм нельзя причислить к реакционной линии западного кино.

В 80-х годах вьетнамская тема в ряде фильмов пошла совсем по иному руслу. Героями стали не сломленные грязной войной люди, как в «Возвращении домой» Хола Эшби,— люди, исполненные ненависти к войне, а люди совсем иного типа. Они тоже прошли огонь войны в джунглях, они тоже травмированы морально, но те, с кем они воевали,— это, в трактовке авторов таких лент, отнюдь не борцы за свободу и не жертвы агрессии, а чуть ли не сами агрессоры. Такая трактовка была характерна для фильма «Охотник на оленей» Майкла Чимино.

В картине Теда Котчефа «Редкая доблесть» (1983) отставной армейский полковник Родс — его роль исполняет популярный актер Джин Хэкман — убежден, что его сын Фрэнк, который одиннадцать лет назад пропал без вести во Вьетнаме, все еще жив и находится в секретном лагере для американских военнопленных где-то в Юго-Восточной Азии, существование которого подтверждают данные космической фотосъемки. Родс не желает ждать, когда представители американских властей завершат долгие конфиденциальные переговоры об освобождении военнопленных, и с помощью некоего богатого промышленника, чей сын тоже числится пропавшим без вести, на свой страх и риск организует спасательную экспедицию из числа бывших морских пехотинцев — сослуживцев его сына. После тщательных тренировок в Техасе, где построена точная копия концентрационного лагеря, группа отправляется в Бангкок и тайно проникает на территорию Лаоса. Но ее присутствие обнаружено, начинаются перестрелки, погони, новые человеческие жертвы. Наконец, на соседней военной базе удается захватить лаосские вертолеты и с их помощью освободить четырех американских военнопленных. Среди них оказывается сын промышленника, финансировавшего экспедицию, который рассказывает Родсу, что его сын Фрэнк, уже будучи в лагере, спас ему жизнь, однако вскоре сам умер от тяжелой болезни.

Фильм не имел такого успеха, на который рассчитывали продюсеры. И вот в 1985 году одна из кинокомпаний после «тщательной подготовки» и съемок в латиноамериканских джунглях, призванных имитировать вьетнамские и кампучийские, выпустила на экраны США и европейских стран с большим рекламным бумом фильм «Рэмбо II. Задание». В главной роли выступил очень популярный на Западе актер Сильвестр Сталлоне.

Почему «Рэмбо II»? Да потому, что в вышедшем в 1982 году фильме того же Котчефа «Первая кровь» Сильвестр Сталлоне играл некоего американского офицера Джона Рэмбо, травмированного войной во Вьетнаме. Он возвращается в родной город, где все относятся к нему враждебно, да и он сам не хочет мириться с несправедливостью. Рэмбо обвиняют в нарушении закона и упекают в тюрьму[12].

В фильме Джорджа Косматоса «Рэмбо II. Задание» все по-другому, хотя действует тот же герой. Джон Рэмбо как бы меняет свое лицо — это уже не измученный воспоминаниями ветеран, а истинный «герой». Власти города выпускают Рэмбо из тюрьмы и решают послать во Вьетнам, чтобы «вызволить мальчиков». Оказывается, там, в джунглях, томятся американские военнослужащие. Их

[12] Подробнее об этом фильме см.: Савицкий Н. На разных полюсах.— «Искусство кино», 1984, № 12, с. 132—134.

охраняют вьетнамские солдаты и советские «советники». И Рэмбо проникает во Вьетнам, в одиночку крушит «красных», а потом на похищенном вертолете увозит «мальчиков». Казалось бы, ерунда, глупость, нелепейшая стряпня. Но нет, киномонополия, финансировавшая фильм, с небывалым рекламным бумом выпускает его на американский и европейский экраны. На цветных вкладках журналов, на рекламных щитах в американских и европейских городах красуется торс Сильвестра Сталлоне — актер держит ручной пулемет.

...Но мир кино неоднороден. Для современного экрана Запада характерен и феномен иного рода.

●

В 1949 году был опубликован роман английского писателя Джорджа Оруэлла «1984», вызвавший широкий отклик и споры и в писательских кругах, и в прессе, и в политических сферах. Писатель, рисуя будущее, год 1984-й, не оставил надежд для человечества — весь мир в его воображении превратился в царство подавления личности, духовного рабства и человеческих страданий. Критика да и сам автор, хотя они и не заявляли об этом прямо, полагали, что острие сатиры направлено против социализма как реального общественного строя.

В 60-е — 70-е годы роман забыли, правда, терминологией автора — вроде словосочетания «Большой брат» (так назван в романе руководитель общества будущего) — широко пользовались буржуазные публицисты.

Но в начале 80-х годов о романе вспомнили: в печати появились сопоставления «пророчеств» писателя и реальных фактов современной общественной жизни. И оказалось — то, что в романе адресовалось социализму, воплотилось в наши дни именно в реальности буржуазного мира: полная технологизация и стандартизация личной жизни, конформистское мышление, подавление инакомыслия и многое другое.

Но такое толкование сбывшихся «пророчеств» Оруэлла совершенно не устраивало буржуазных пропагандистов. И в конце 1984 года на экраны вышел фильм «1984», поставленный в Англии режиссером Майклом Редфордом. К постановке были привлечены крупные силы, и прежде всего знаменитый актер Ричард Бартон — это была его последняя роль.

Авторы фильма следовали роману. Мир в результате ядерной катастрофы разделен на три супердержавы — Океанию, Евразию и Восточную Азию — и находится в состоянии перманентной войны. Действие происходит в Океании, а бывшая Англия, где живут герои, лишь провинция этой супердержавы, названная «взлетно-посадочной площадкой № 1». В обществе, которым правит Большой брат (через телевизионные устройства двусторонней связи он как бы присутствует в каждом доме), подавляется все. От личной жизни до мыслей, поскольку люди находятся под гнетом «полиции по контролю за мыслями».

Авторы фильма, не жалея самых мрачных красок, рисуют этот убогий, нищий материально и духовно мир, где господствуют принципы: «В невежестве — сила», «Свобода — это рабство», «Война — это мир». Грязь, нищета, убогость; детей, оторванных от родителей, съедают крысы...

Герой фильма Смит, служащий «министерства правды», которое сеет ложь, нарушает «правила» и вступает в связь с девушкой Джулией. Но это «преступление» через телевизор двойной связи становится известным лидеру «внутренней партии» О'Брайену — его-то и играет Ричард Бартон. Собственно, диалоги О'Брайена со Смитом, с которым они когда-то были близки, истязания, которым О'Брайен подвергает Смита, превращая его в безвольное существо, и составляют главное содержание этой картины.

Весь фильм изобилует разного рода провокационными намеками, призванными переадресовать его содержание социализму. В антисоциалистическом духе были выдержаны и рецензии на этот фильм.

А что касается Ричарда Бартона, то этот одаренный актер уже не раз связывал себя с фильмами антисоветской ориентации — вспомним картину Джозефа Лоузи «Убийство Троцкого», где он играл главную роль. Остается только пожалеть, что и последняя в его жизни роль принесла ему столь сомнительные лавры.

Но случилось так, что в Лондоне сразу же после просмотра «1984» мне довелось увидеть другую новую английскую картину — «Бразилия» режиссера Тери Гиллиама.

Это тоже антиутопия, тоже фильм о будущем человечества (к стране Бразилия содержание картины отношения не имеет). Действие фильма происходит в обществе будущего — это гигантский город, весь из стекла и бетона. Улицы — рекламные щиты, а за ними чудовищные, в ядовитых дымах заводы. Электроникой пронизана вся жизнь людей — они под контролем компьютеров, дисплеев. В городе поддерживается искусственный климат, и чтобы вдохнуть глоток свежего воздуха через трубку, надо войти в специальную будку (вроде телефона-автомата) и опустить монетку...

Но авторы подчеркивают всем содержанием своей картины, что речь идет о современном буржуазном государстве, доведенном до крайностей, до абсурда. Собственно, здесь есть все приметы Запада нынешнего: и «высшее общество» — морально опустошенные старики и старухи, упивающиеся роскошью, и угнетенные, подавленные простые люди, и непрерывная слежка (сверхсовременная — при помощи компьютеров) за людьми, и терроризм, впрочем, спровоцированный власть предержащими. Герой картины — мелкий служащий — оказывается вовлеченным в круг политических событий и государственных тайн. В его компьютер попала муха, и это приводит к роковым последствиям, драматически сказывается на судьбах других людей и его самого.

По жанру «Бразилия» — трагикомедия, даже скорее фантастическая сатира. Фильм поставлен весьма изобретательно, с прекрасными актерскими работами (одну из ролей играет талантливый Роберт де Ниро). Вся мощь сатирических стрел авторов направлена против пороков и язв современного буржуазного общества.

Я рассказывал о фантастике реакционной и агрессивной. «Бразилия» — это фантастика обличительная, антибуржуазная. Это безусловно прогрессивное явление современного кино Запада.

А вот фильм несколько иного рода, но, несомненно, отражающий ветры времени.

Почти два десятилетия назад Стэнли Кубрик поставил фильм «2001: Космическая одиссея». Эта выдающаяся американская картина получила один из призов Московского международного кинофестиваля, а позже стала, по существу, классикой научно-фантастического кино. Это было сложное философское произведение, ставящее проблемы познания неисследованного.

А недавно в Лондоне мне довелось увидеть американский фильм «2010», литературной основой которого также послужил роман Артура Кларка. Эта картина, поставленная режиссером Питером Хаймсом, тематически да и сюжетно примыкает к картине Стэнли Кубрика. Фильм изобилует искусно поставленными техническими эффектами, ярко рисующими космическое путешествие, но, конечно, по художественному уровню его трудно сравнивать с той знаменитой лентой Стэнли Кубрика.

Действие фильма происходит через девять лет после того, как амери-

канский корабль «Дискавери» пропал без вести (как это было показано в фильме Стэнли Кубрика). Советский ученый предлагает американскому космонавту лететь вместе, чтобы выяснить причины катастрофы. Так возникает космический рейс на советском корабле «Леонов». Цель совместного полета состоит в том, чтобы восстановить работоспособность робота ХАЛ, который вышел из подчинения, и попутно собрать информацию об огромном загадочном монолите, плавающем где-то за Юпитером. Нельзя не отметить, что советские космонавты показаны в фильме как люди мужественные, без тенденциозности и шаржировки.

Более того, появление монолита, который оказался вторым Солнцем, знающим все тайны бытия, предотвращает военный конфликт на земле — между США и СССР.

Как видим, содержание ленты, может быть, несколько наивно, но эту картину никак не назовешь агрессивной или антигуманистической.

Таким образом, палитра современного западного экрана не состоит из одних лишь черных красок, она многообразна, противоречива, пестра.

Как уже отмечалось, не утеряло прогрессивных традиций и американское кино. Об этом свидетельствуют фильм Нормана Джюисона «Армейская история», премированный на XIV МКФ в Москве, и другие ленты гуманистической ориентации, созданные за океаном.

Социальные, критические традиции, идущие от неореализма, продолжает сохранять и итальянский кинематограф. Режиссеры Франческо Рози, Этторе Скола, Дамиано Дамиани, Паоло и Витторио Тавиани в своих новых фильмах, многие из которых известны нашему зрителю, рассматривают наболевшие проблемы итальянского общества, пытаются ответить на вопросы, поставленные современностью. Демократическая, гуманистическая линия в кино Италии по-прежнему остается важным и влиятельным фактором мирового художественного развития, хотя, как отмечалось выше, итальянским мастерам непросто работать в условиях современного западного кинодела.

Райнер Вернер Фассбиндер, Фолькер Шлёндорф, Вим Вендерс, Маргарете фон Тротта и другие представители так называемой «новой немецкой волны» своими остросоциальными фильмами внесли весомый вклад в развитие современного прогрессивного кино на Западе. Правда, сейчас, после двадцатилетнего периода развития и обогащения, эта «новая волна» испытывает известные тревожащие тенденции — режиссеры чаще всего ставят фильмы вне своей страны — в США, Латинской Америке, во Франции.

Особый интерес представляет кино малых стран Европы — многие фильмы XIV МКФ в Москве из этого региона несли в себе черты социальности, новаторства, истинного гуманизма.

Крепнет прогрессивное кино в странах Азии, Африки, Латинской Америки. Новые достижения кинематографа этих регионов мы увидим на фестивале в Ташкенте этого года.

Все эти процессы нуждаются в тщательном изучении.

Как видим, современный экран сложен, противоречив, и надо надеяться, что прогрессивные, гуманистические тенденции обретут новые импульсы.

АЛЖИР. Мохамед Лакдар-Хамина, чья картина «Хроника огненных лет», посвященная национально-освободительной борьбе алжирского народа, получила в 1975 году Золотую пальмовую ветвь Каннского кинофестиваля, работает над фильмом «Последняя зарисовка»; съемки ведутся в селении, где родился и вырос будущий режиссер.

Свою новую ленту Лакдар-Хамина задумал как историческую хронику, включающую события, знакомые кинематографисту по детским впечатлениям и относящиеся ко времени второй мировой войны. Зрителям «Последней зарисовки» предстоит погрузиться в атмосферу жизни алжирской деревни, какой она была в ту пору, когда Алжир являлся колониальным владением Франции.

Среди действующих лиц ленты много невымышленных персонажей, которых Лакдар-Хамина знал лично. Миллер (Жан-Франсуа Бальмер) — кавалерийский капитан, награжденный Военным крестом, националист по убеждениям и деспот по натуре, железной рукой управляет французской колонией и распоряжается судьбами местных жителей, арабов. Форестье (Жозе Артюр) — состоятельный землевладелец, посредник в сомнительных коммерческих сделках, бессовестный человек, который цинично злоупотребляет доверчивостью арабских крестьян. Господин Ланглуа (Жан Буиз) — директор школы, уважающий нравы и обычаи чужой страны. Кобраль (Мохамед эль-Анка) — участник первой мировой войны, замкнутый и нелюдимый холостяк, по существу, поставивший себя вне общества. Мадам Ламье (Женевьева Мниш) — вдова, муж которой тоже участвовал в войне 1914—1918 годов и там погиб. Во второстепенной роли чудаковатого господина радикальных взглядов снялся сам постановщик картины...

В фильме участвует известная французская актриса Вероника Жанно; вокруг ее героини, Клер Буайе, новой учительницы, приезжающей в селение, стягивается драматический узел конфликтных коллизий, проясняющий характер общественных противоречий колониальной эпохи.

Клер Буайе, честной и отчасти наивной женщине, которая отправлялась в Алжир, руководствуясь гуманистическими побуждениями, с надеждой на взаимопонимание и с искренним желанием понять культуру другого народа, придется столкнуться с косностью и враждебностью общества своих соотечественников. Но и в трудной ситуации она найдет в себе силы не поступиться дорогими ей идеалами.

По словам Лакдара-Хамины, картиной «Последняя зарисовка» он закончит свою «сагу о пустыне», работая над которой режиссер выбрал обратную хронологию: его новый фильм относится ко времени, когда события, описанные в «Хронике огненных лет» и «Ветре пустыни», были еще впереди.

И. Обутин

ГДР. «Фильмы всего мира — за мир во всем мире!» — традиционный девиз Лейпцигского международного фестиваля документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения, проводившегося уже 28-й раз. В конкурсной и информационных программах (начинались просмотры в девять утра, а заканчивались часто далеко за полночь) участвовало более 300 лент 57 стран, Западного Берлина, ряда международных организаций.

В рамках фестиваля была организована ретроспектива «Мультфильмы — за мир». К 25-летию участия кубинских кинематографистов в «Лейпцигских кинонеделях» был приурочен показ двенадцати кубинских картин, отмеченных призами на предыдущих фестивалях в Лейпциге.

Международное жюри Лейпцигского МКФ (от Советского Союза в жюри вошел режиссер Игорь Беляев) возглавила Гитта Никель — режиссер-документалист из ГДР.

Высший приз фестиваля — «Золотой голубь» — был присужден за фильмы различных категорий.

«Золотого голубя» за фильм продолжительностью свыше 35 минут удостоен западногерманский «Крушение АГ Везер» (режиссеры Гюнтер Херманн, Детлеф Заурien, Томас Мичерлих). В основе картины забастовка рабочих Бремена, объявленная в знак протеста против закрытия одной из самых мощных верфей, в результате чего лишились работы пять с половиной тысяч судостроителей. «Крушение АГ Везер» — волнующий документ острой классовой борьбы. В картине мастерски использованы старые архивные съемки и репортажи с митингов и собраний рабочих.

Американский фильм «Свидетель войны: д-р Чарли

Клементс» (режиссер Дебора Шаффер) завоевал «Золотого голубя» за фильм продолжительностью менее 35 минут. Герой картины — бывший военный летчик, отказавшийся воевать во Вьетнаме, в наши дни стал активным борцом за мир, работает врачом в рядах патриотов, сражающихся за свободу народа Сальвадора.

«Золотого голубя» за лучший мультипликационный фильм получила советская трехминутная рисованная шутка «Это совсем не про это», созданная на телевидении в творческом объединении «Экран» (режиссер А. Федулов). Забавная, озорная корова, поедающая все, чем засорены пастбища, вплоть до ржавых болтов и гаек, вместо молока «выдает» такой продукт, которым заправляют машину, вызывала смех в зале, но и серьезный смысл картины не ускользнул от зрителей и членов жюри, присудивших ей высший приз. «Это совсем не про это» получил также приз ФИПРЕССИ.

Документальный фильм режиссера Карла Гасса «Год 1945-й», о котором наш журнал уже писал (см. № 9 за 1985 год), получил несколько призов, среди них «Серебряного голубя» и приз ФИПРЕССИ. «Серебряного голубя» удостоены еще три фильма: «Что скажет при этом Иисус?» (ФРГ, авторы Ханнес Карник и Вольфганг Рихтер), «Пролетарии аграрной индустрии» (Бразилия, режиссер Петер Овербек) и «За нашу страну» (Аргентина, режиссер Марцело Сеспедес).

Специальный приз жюри фестиваля присудило английскому фильму режиссера Берри Файнберга «Наковальня и молот» — о борьбе чернокожего населения Южной Африки против расистских законов правительства ЮАР. Картина Файнберга демонстрировалась на вечере антиимпериалистической солидарности, на котором было принято обращение к кинематографистам мира с призывом бороться против апартеида в Южной Африке.

Из советских документальных фильмов, участвовавших в конкурсе Лейпцигского фестиваля, была отмечена лишь работа казахского режиссера Ю. Пискунова «Рассказы солдата Михаила Коробова» — о герое-связисте, участнике сражения за Берлин. Фильм этот получил приз Совета города Лейпцига.

Киносмотр в Лейпциге, как и в прошлые годы, носил активный антивоенный, антиимпериалистический характер. Почти все картины, демонстрировавшиеся на фестивале, в той или иной мере касались самых насущных проблем современности. Создатели их снимали в самых горячих точках планеты. Фестиваль продемонстрировал не только силу документального кинематографа, но и присущие современному этапу его развития слабости, нерешенные проблемы. Как отметила в своем выступлении председатель международного жюри Г. Никель, во многих лентах действие подменено разговорами, ложно понятая «телевизионность», длинные интервью делали эти картины монотонными и тем самым снижали зрительский потенциал важных, актуальных работ мастеров экранного искусства.

М. Сулькин

Лейпциг

ИТАЛИЯ. «Впервые я увидел фильм «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестными», когда мне было двенадцать лет, и фильм сразу же произвел на меня огромное впечатление. В конце 60-х годов я пересмотрел фильм еще раз и вновь был захвачен этой комедией, полной горечи». Эти слова принадлежат Амандо Тодини, сорокалетнему режиссеру, который свою новую работу посвящает своему учителю Марио Моничелли и его картине, сделанной в 1958 году и вошедшей в золотой фонд итальянской кинематографии. Сам Тодини работал ассистентом у Флорестано Ванчини, Лючано Сальче и Моничелли и считает себя продолжателем традиций «комедии по-итальянски».

Его фильм называется «Злоумышленники двадцать лет спустя». Как известно, продолжения популярных лент довольно часто оканчиваются неудачами, однако для Тодини, по словам корреспондента «Унита», «ошибки других — не помеха».

За двадцать восемь лет, прошедших со дня выхода на экраны «Злоумышленников», ушли из жизни Тото, один из любимых актеров Моничелли (создавший хорошо известный образ Фердинандо Эспозито в его фильме «Полицейские и воры»), и Карло Пизакане, порвал с профессией киноактера Ренато Сальваторе. Однако другие исполнители центральных ролей вновь предстанут на экране. Это Марчелло Мастроянни, Витторио Гассман, а также Тиберио Мурджа и Клаудиа Кардинале.

Сценарий фильма «Злоумышленники двадцать лет спустя» написали Сузо Чекки

Д'Амико, Адже, Моничелли и Тодини. Вдохновитель ленты Марио Моничелли в беседе с корреспондентом «Унита» сказал, что хоть он и не поклонник сериалов и римейков, но все же надеется, что замысел Тодини будет успешно осуществлен.

Л. Зиман

КИТАЙ. В сентябре 1985 года в Пекине и Ухани прошла выставка-ярмарка зарубежных научно-популярных фильмов, организованная с целью ознакомления с последними достижениями мировой науки и техники. К открытию выставки-ярмарки в Пекине было завершено строительство девятиэтажного здания компании по экспорту и импорту фильмов, предназначенного для кинорынков и рассчитанного на демонстрацию как фильмов, так и видеокассет.

Этот первый в КНР международный киносмотр — шаг к реализации задачи, официально сформулированной в уставе Союза китайских кинематографистов: «Стремиться создать условия для проведения международных кинофестивалей».

А недавно столичный журнал «Дачжун дяньин» информировал читателей о том, что в Пекине сооружается Дворец кино. Дворец будет состоять из трех блоков, предназначенных для демонстрации фильмов, творческих встреч и проведения досуга. В первом блоке — три кинозала в общей сложности на шесть тысяч мест. Они будут оборудованы аппаратурой, позволяющей демонстрировать фильмы как обычного формата, так и широкоэкранные, а также стереофильмы, которые, правда, в КНР пока не производятся. Для творческих встреч предназначены конференц-залы, залы для выставок и экспозиций. Свой досуг кинематографисты смогут провести в музыкальном баре и ресторане.

Во дворце, как отмечает журнал, предполагается проводить международные кинофестивали, недели кино, ретроспективы фильмов зарубежных стран, а также устраивать публичные премьеры иностранных и отечественных лент, «с тем чтобы лучше удовлетворять день ото дня растущие требования зрительских масс к культурному досугу» и стимулировать «обмен между китайскими и зарубежными кинематографистами».

С. Торопцев

ПОЛЬША. Документальные фильмы, объединенные общей темой «История Варшавы», явились большим событием в культурной жизни Польши. Продолжением «Варшавы Станислава-Августа» и «Варшавы 1796—1831» стала документальная лента «Варшава 1915—1939», снятая съемочной группой под руководством режиссера-документалиста Ежи Зярника.

Автор поставил перед собой нелегкую задачу: из тысяч документов, фотографий, газетных вырезок, кадров кинохроники создать достоверный и эмоционально убедительный образ жизни Варшавы и варшавян за период, богатый историческими событиями. Кинобиография столицы не только воспроизводит известные факты прошлого, но и показывает быт жителей города; документальные герои фильма — политические и военные деятели, люди науки и культуры, а также сотни безымянных варшавян — жителей центра и бедных окраин.

Эпизоды, рисующие судьбу Варшавы конца 10-х годов, часто комментируются авторскими размышлениями о голоде во время оккупации, нужде, бездомных детях, грабительской политике Пруссии — реалиях жизни варшавян в то время. После того как в 1918 году Польша получила независимость, ситуация, по сути, не изменилась. Некоторый экономический подъем наметился лишь к началу 20-х годов, когда Варшава стала отстраиваться. Именно в это время, рассказывает лента, была произведена реконструкция здания Народного театра, замка Радзивиллов, где разместился совет министров, улицы стали покрываться асфальтом, а в Лазенках был воздвигнут памятник Шопену.

Картина строится как авторское размышление, которое, раздвигая рамки документов, заставляет всерьез думать об истории страны. Достигнуть этого удается благодаря комментарию, написанному известным знатоком Варшавы Ежи Каспрыцким. И лучше всего, пожалуй, главную мысль фильма выражают слова, звучащие в финале ленты: «Варшавяне, беспечные, немного легкомысленные... Они еще не знают, что в недалеком будущем начнется война, которую они переживут со своим городом, не знают, сколько потребуется сил, чтобы он вновь стал прекрасным...»

М. Медникова

США. ...В одном из туалетов филадельфийского вокзала обнаружен труп зверски убитого офицера полиции. Расследовать преступление поручают коллеге погибшего — инспектору Джону Буку. Единственным свидетелем убийства был восьмилетний Самюэль. Инспектор выясняет, что мальчик и его мать Рэчел принадлежат к секте эмишей, живущих уединенной общиной в штате Пенсильвания. Туда и отправляется Бук...

Так начинается новый фильм австралийского режиссера Питера Уэйра «Свидетель», поставленный в Голливуде. На ведущие роли в картине приглашены популярные американские актеры Харрисон Форд и Келли Мак-Гиллез. Однако главная тема этой киноленты все же не ужасы уголовной хроники, а история конфликтных взаимоотношений между людьми, принадлежащими к различным слоям общества, к двум совершенно разным духовным мирам.

С большим трудом Буку удается узнать, что его товарища убили сотрудники отдела полиции по борьбе с наркотиками. Видимо, их жертве каким-то образом стало известно о связи полицейских с торговцами и потребителями смертоносного зелья. Проведав о результатах расследования, они начинают охотиться за Буком и в перестрелке ранят его. Инспектор бежит из города и укрывается в доме Рэчел. Строгая, набожная молодая женщина, недавно потерявшая мужа, первое время с недоверием относится к добродушному, но развязному полицейскому, но затем, лучше узнав друг друга, Джон и Рэчел проникаются взаимной симпатией.

Критика отмечает, что, несмотря на детективный сюжет, картина Питера Уэйра тяготеет к мелодраме. Как пишет рецензент западногерманского журнала «Шпигель», фильм «Свидетель» ставит в центр повествования не конфликт между преследователями и преследуемым, а историю несостоявшейся любви.

Вместе с тем, по мнению авторов ряда публикаций в западной печати, в этой киноповести заметен протест против развращающего влияния буржуазного общества, которое подавляет в людях добрые чувства, заставляя многих в погоне за наживой идти на преступление.

Н. Кукушкин

ФРАНЦИЯ. В этом кинотеатре все необычно — и длинная очередь, выстраивающаяся у кассы примерно за час до начала очередного сеанса, и «космическая» архитектура фойе и зрительного зала, и проекционная техника, и программа, и, наконец, стоимость билета, на 20—30 процентов превышающая входную плату в большинство парижских кинозалов. «Жеод» — так называется этот новый киноаттракцион, открывшийся во французской столице осенью 1985 года на территории пока еще недостроенного обширного выставочно-зрелищного комплекса «Ла Вилетт».

Впрочем, «Жеод», по крайней мере в том виде, в каком он существует и функционирует сегодня, трудно назвать кинотеатром: это, скорее, воплощенный в системе смелых и неординарных технологических решений прообраз кинематографа XXI века, действующий эскиз одного из его возможных вариантов. Но эскиз во всех отношениях впечатляющий.

Внешне «Жеод» представляет собой сооружение идеально правильной сферической формы высотой с 12-этажный дом (точный диаметр сферы 36 метров), покрытое отполированными до зеркального блеска пластинами из нержавеющей стали; издали оно производит впечатление стеклянного шара, погруженного в озеро (бассейн кольцевой формы действительно окружает «Жеод», размыкаясь только перед входом). Внутри на высоте 3—4-го этажей размещается зрительный зал на 470 мест, кресла которого поднимаются амфитеатром под углом в 30 градусов; под таким же углом наклонен к горизонтали сферический экран (полусфера диаметром 25 метров из перфорированного алюминия) площадью 1000 квадратных метров — самый большой из существующих в мире экранов такой формы. Сложнейший комплекс проекционной и звуковоспроизводящей аппаратуры включает: главный проектор специальной конструкции с горизонтальной протяжкой 70-мм пленки, снабженный лампой мощностью 15 киловатт и обеспечивающий в девять раз большую (по сравнению с 35-мм оборудованием) площадь изображения на экране; 6-канальную систему воспроизведения магнитной фонограммы, которая, пройдя через усилители общей мощностью 16 800 ватт, передается на расположенные в различных участках зала акустические системы; набор

дополнительного проекционного оборудования из 40 проекторов, одного стандартного проектора 35/70 мм, двух лазерных устройств для проецирования изображений с изменяющейся конфигурацией и отдельной аппаратной, откуда на экран передаются акцентирующие надписи и изображения.

Демонстрируемая в «Жеоде» — пока что единственная — программа идет немногим более часа и состоит из краткого аудиовизуального вступления (здесь используются только дополнительные проекционные устройства), в ходе которого аудиторию знакомят с техническими принципами и потенциальными возможностями кинозрелища нового типа; потом показывается 42-минутный видовой фильм «Хронос» режиссера Рона Фрике (на XIII МКФ в Москве был показан фильм «Суматошная жизнь», снятый с его участием), озвученный композитором Майклом Стирнсом.

Впечатления, которые получает зритель во время показа основной части программы, лишь весьма отдаленно приближаются к тем, которые возникают при обычном просмотре широкоформатной картины с многоканальным стереофоническим сопровождением. Вы постоянно находитесь как бы в центре происходящего на экране. Однако «эффект присутствия», доведенный, кажется, до предела,— это еще не все. При появлении на экране планов, снятых камерой, поворачивающейся вокруг своей горизонтальной оси, совершенно отчетливо чувствуешь, как весь зрительный зал начинает медленно вращаться, — и сразу же вспоминается, как во время вступления вам советовали «пристегнуть ремни». Никакими ремнями кресла, конечно же, не снабжены, но, когда демонстрируются кадры, снятые с движения, хочется, чтобы они были...

Несколько слов о самом фильме. Разумеется, «Хронос» сделан в расчете на сильный зрелищный эффект, с явной целью продемонстрировать особенности уникальной кинотехники. Однако живописные, увлекательные, а порой просто курьезные кадры, снятые в различных частях света, объединяет не их «аттракционность», а четко выраженное намерение авторов найти видимое, материальное выражение того, что можно назвать сущностью исторического времени. Фрике сопоставляет современную цивилизацию и древние, уходящие корнями в глубь веков и тысячелетий культуры. От дошедших до наших дней созданий «природной архитектуры» (причудливой формы скалы в Долине памятников в Северной Америке, панорама Большого каньона) до таких творений человеческого гения и технической мысли, как собор Парижской богоматери и 126-этажная башня Всемирного торгового центра в Нью-Йорке — вот географический и временно́й диапазон этой ленты.

Какой будет следующая программа «Жеода»? В какой степени предвосхищает он кино третьего тысячелетия? На эти вопросы ответит все тот же «хронос», то есть время. А пока зеркальный шар в Порт-де-ла-Вилетт — единственный из 250 парижских кинотеатров, в котором бывает по нескольку аншлагов ежедневно.

Н. Савицкий

ФРГ. Гость XIV МКФ в Москве западногерманский актер и режиссер Бернхард Викки родился в 1919 году, учился в Вене и Берлине, затем играл во многих немецких театрах. В 1950 году началась его карьера в кинематографе: он снимался у таких известных режиссеров, как Хельмут Койтнер, Георг-Вильгельм Пабст и Микеланджело Антониони. В 1959 году Викки дебютировал как режиссер, поставив игровую картину «Мост», отличающуюся резкой антифашистской направленностью. С тех пор он время от времени выступает как постановщик фильмов, не оставляя актерскую работу: он не раз появлялся на экранах в лентах «нового немецкого кино» — у Фассбиндера, Гайссендорфера, Вендерса, Шлёндорфа. Однако Бернхард Викки воздерживается от всевозможных споров о своих молодых коллегах; на вопрос, как он относится к режиссерам этого поколения, он отвечает коротко: «Пабст был лучше».

В 1984 году после семилетнего перерыва при активном участии кинематографистов ГДР Викки экранизировал радиопьесу Кольхаазе «Вариант Грюнштейна». Этот фильм демонстрировался во внеконкурсной программе XIV МКФ в Москве.

«В своей картине я намеренно отказался от внешних режиссерских эффектов, целиком доверившись диалогам и игре актеров, которым, на мой взгляд, неплохо удалось представить на экране эту нежную, иногда забавную, а подчас и грустную историю. В фильме заметно влияние моего театрального опыта».

Драматургия фильма основана на взаимоотношениях

трех заключенных, по недоразумению находящихся во французской тюрьме летом 1939 года, незадолго до начала второй мировой войны. Люди разных национальностей — еврейский мясник из Польши Грюнштейн, греческий повар Спинос и немецкий матрос Лодек — могут лишь смутно догадываться о том, что их ждет впереди.

Но об этом знает зритель фильма, наблюдавший за развитием сюжета с высоты своего исторического опыта. Он знает, какая участь ожидает Спиноса, тщетно пытающегося написать прошение немецкому кайзеру, или Грюнштейна, неожиданно открывшего гениальную комбинацию шахматных фигур, которую так и не сможет вспомнить единственный, кто остался в живых,— Лодек...

А. Деменок

ЧЕХОСЛОВАКИЯ. Тема второй мировой войны и фашистской оккупации плодотворно разрабатывается кинематографистами Чехословакии. Этой же теме посвящена и последняя картина видного словацкого режиссера Мартина Голлого «...Или быть убитым».

Фильмов, действие которых разворачивается в фашистских застенках, снято уже немало. Но в картине «...Или быть убитым» мы видим героев уже не в концлагере, а на свободе, авторы предлагают нам рассказ о двух узниках, которым удалось бежать из-под стражи. Однако свобода эта на поверку оказывается весьма условной, поскольку в фашистской Германии, даже вырвавшись за колючую проволоку, нельзя не ощущать себя узником.

...Война близится к завершению, и фашистам становится ясно, что их мечты о «тысячелетней империи» окончательно похоронены. В этих обстоятельствах главари «рейха» начинают уничтожать следы своих преступлений и среди прочих акций приступают к ликвидации концлагерей. В одном из таких лагерей и томились главные герои фильма «...Или быть убитым» Ким и Эрнст (Мартин Зоунар и Милан Княжко). Решив не дожидаться расправы, они совершают рискованный побег из лагеря, но, вырвавшись оттуда, герои вскоре начинают осознавать опасность положения беглецов, которых на каждом шагу подстерегает смерть.

Уже само название фильма «...Или быть убитым» обозначает основной конфликт картины, раскрывающий альтернативу, перед которой поставлены герои: они, бывшие заключенные, должны теперь или яростно сражаться за свое существование, или ждать, пока их убьют.

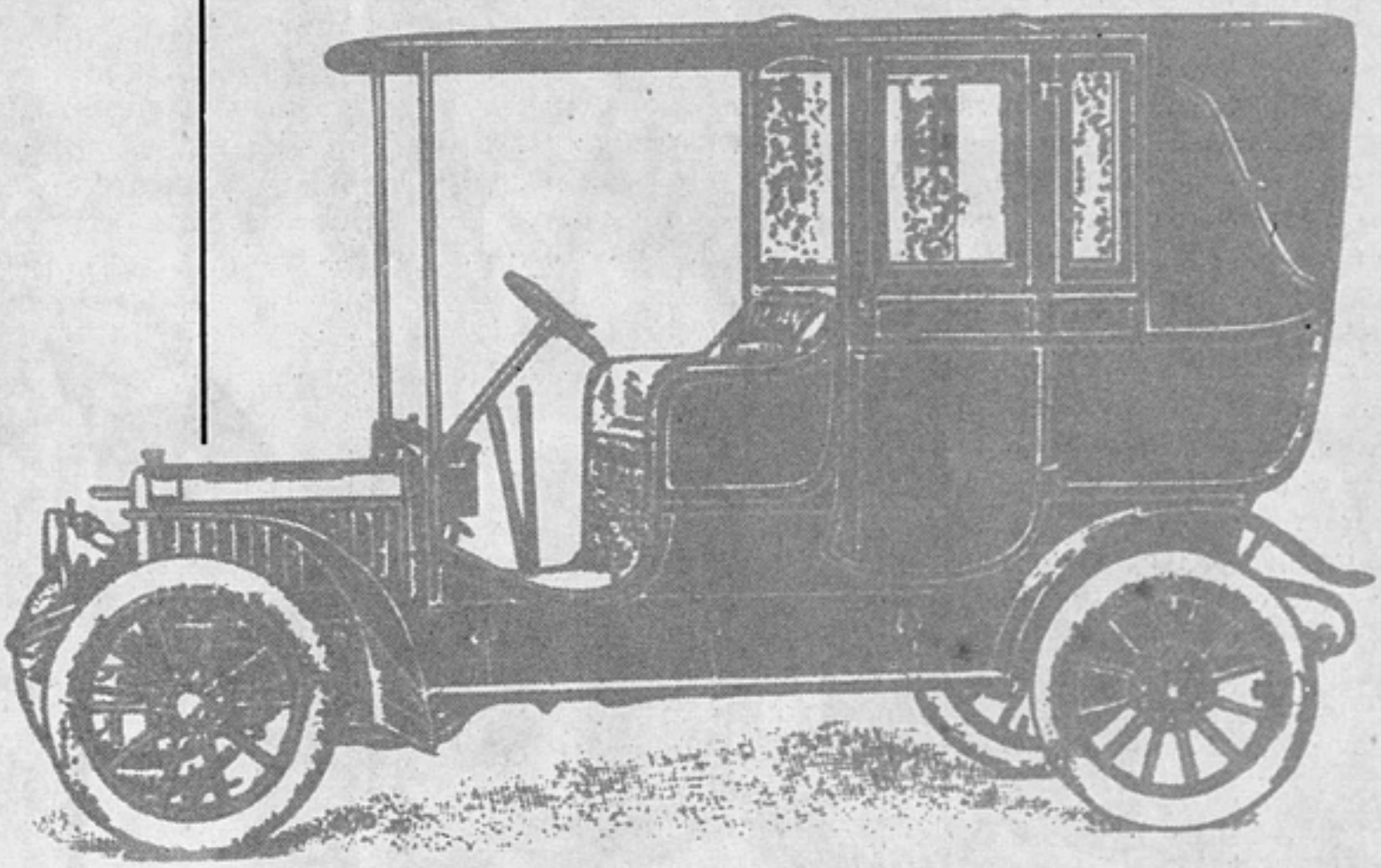
Герои фильма не похожи друг на друга. Эрнст уже имеет опыт борьбы, который получен им на полях сражений во время гражданской войны в Испании. Ким еще совсем юн, пребывание в концлагере было первым горьким опытом его жизни. Побег становится суровым испытанием характера молодого человека на стойкость, зрелость, нравственную выдержку.

«Прошло сорок лет, но Европа ничего не забыла,— говорит режиссер.— О второй мировой войне создана большая литература, сняты грандиозные кинематографические полотна. Этот фильм лишь негромкое напоминание о том, что пережило наше поколение в войну, оставившую незаживающие шрамы в людских душах...»

Т. Дмитриева

«... Или быть убитым», режиссер Мартин Голлый

Сценарий



Э. БРАГИНСКИЙ

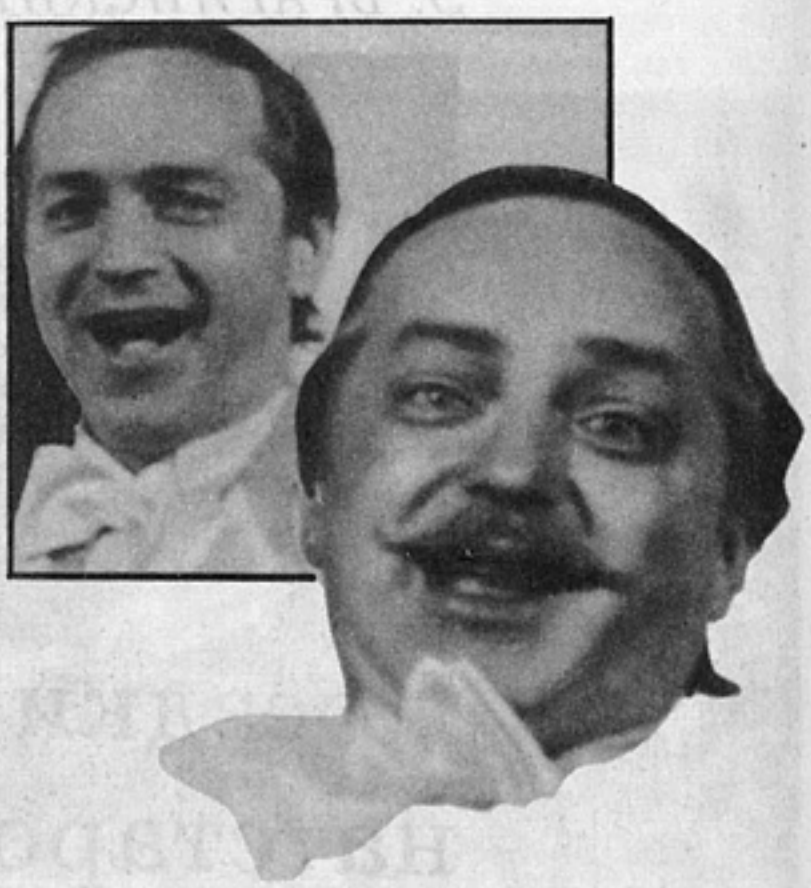
Эмиль Брагинский переменил немало профессий, пока, наконец, не понял, что его дело — писать комедии и только комедии, что он и делает вот уже около тридцати лет.
Эмиль Вениаминович Брагинский — заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственных премий СССР и РСФСР.

Поездки на старом автомобиле

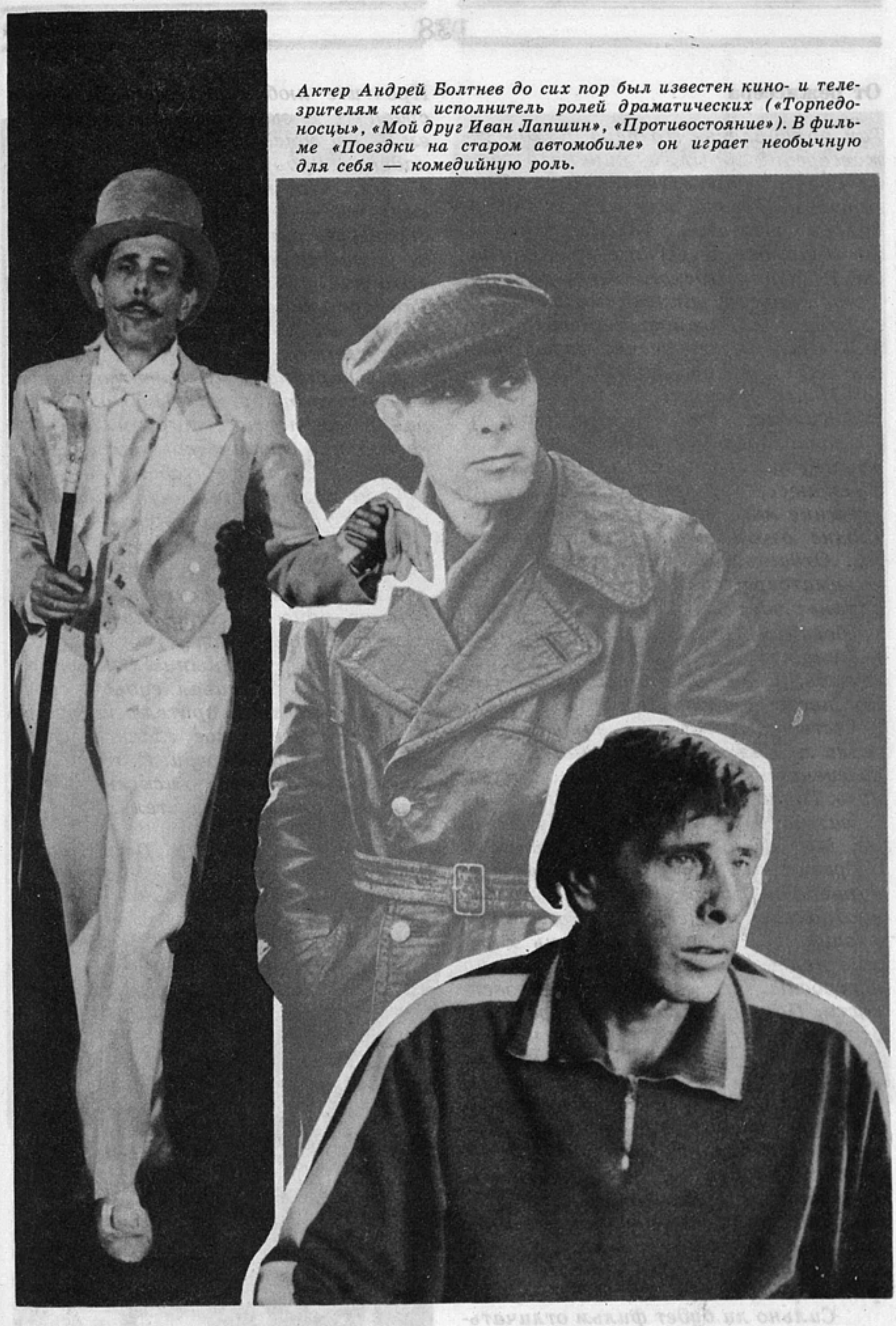
От автора

Героиня сценария — режиссер народного театра, где она ставит чеховский водевиль «Предложение». По ходу работы над фильмом его постановщику Петру Фоменко пришла счастливая мысль, чтобы народный театр стал оперным.

Музыку комической оперы «Предложение» написал Сергей Никитин. Он, Татьяна Никитина и сам Фоменко сыграли и спели чеховский водевиль.



Актер Андрей Болтнев до сих пор был известен кино- и телезрителям как исполнитель ролей драматических («Торпедоносцы», «Мой друг Иван Лапшин», «Противостояние»). В фильме «Поездки на старом автомобиле» он играет необычную для себя — комедийную роль.



От режиссера

Так получилось, что первый мой режиссерский опыт в кинематографе начинается с драматургии Эмиля Брагинского. Правда, мне и раньше доводилось работать с произведениями этого широко известного комедиографа. В Ленинградском театре комедии я ставил пьесы, написанные им в соавторстве с Э. Рязановым. В объединении «Экран» лет десять назад снял телефильм по сценарию Э. Брагинского «Почти смешная история»...

Киноискусство сегодня достаточно разнообразно и разноречиво. И я пришел работать на «Мосфильм», признаюсь, не без сомнений. Ведь прежние мои режиссерские опыты на экране ограничивались телефильмами. Отдаю себе отчет, что большой кинематограф — это не «голубой экран»: здесь другие законы, другие требования. Но когда возраст уже напоминает о себе, невольно начинаешь думать: а вдруг это последняя возможность попробовать себя в новом качестве? К тому же студия предложила мне для дебюта в кинематографе сценарий автора знакомого и близкого. Так что эта постановка для меня и важна, и тревожна, и радостна.

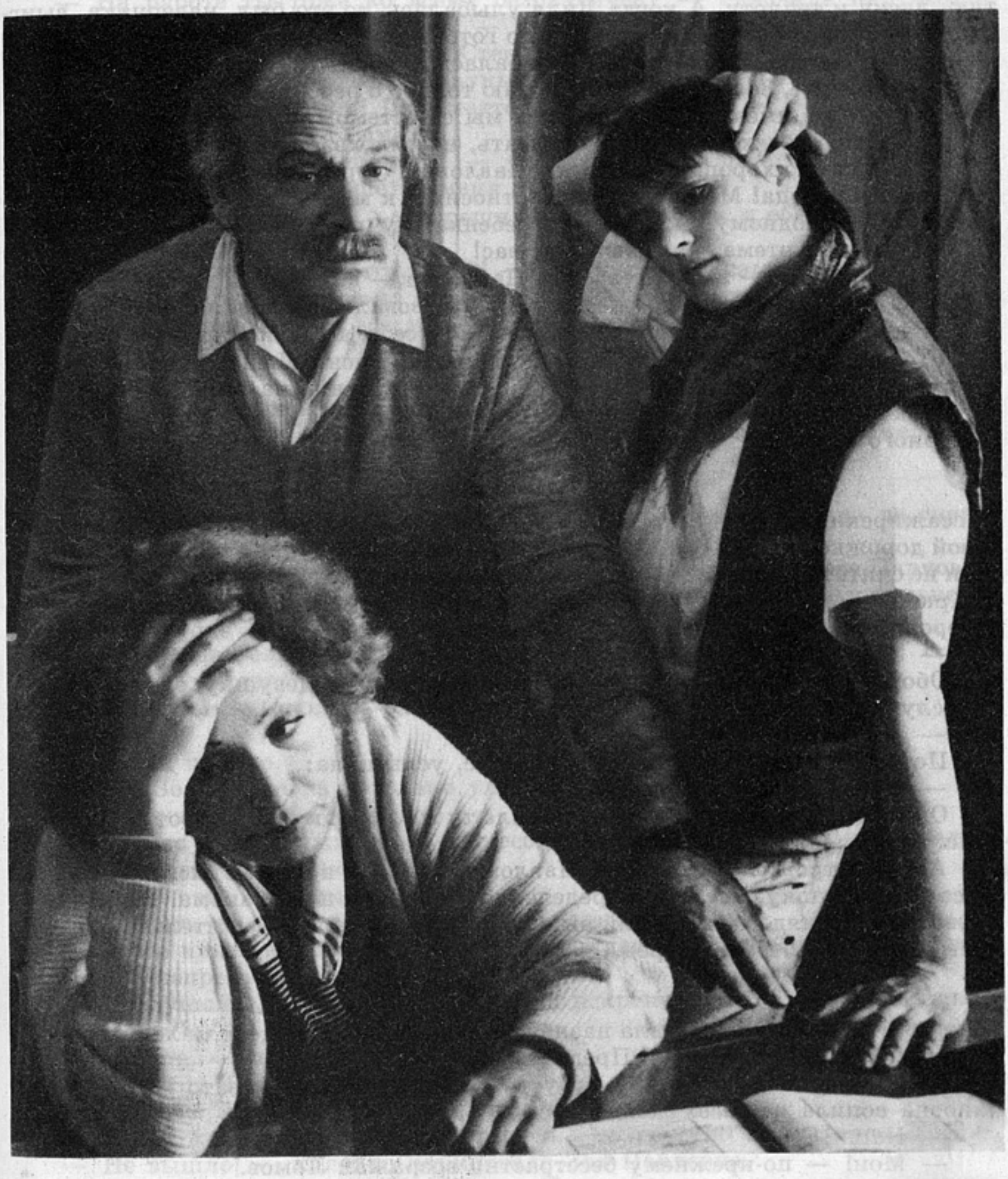
Мы очень серьезно работали с Брагинским над режиссерским сценарием, он смотрел актерские пробы, неоднократно приезжал на съемочную площадку. У нас с ним очень хорошие человеческие отношения — они построены на взаимной откровенности. Помню, когда он смотрел мои спектакли, то высказывал все, что думал о них, — и хорошее, и не очень... Я дорожу его мнением, а он, надеюсь, моим. Дорожу творческой свободой, которую он дал мне — режиссеру его сценария. Как драматург, как художник, Брагинский очень подвижен, идет навстречу постановщику. Я тоже старался сохранить в процессе съемок то, о чем мы договаривались, прежде чем я приступил к работе над фильмом.

Сильно ли будет фильм отличаться от сценария? Различия неизбежны. Прочтите любой сценарий, а потом сравните с экранным произведением — вы обязательно заметите несовпадение. Будут расхождения и у нас: в том, что называется воздухом картины, — в колорите, фактуре, пространстве, ритме... Иногда слышишь от режиссеров или кинодраматургов: «Это мой фильм, это не мой фильм». Так вот, надеюсь, что нынешнюю работу мы с Брагинским в полной мере сможем назвать «наш фильм».

В картине я пытаюсь сохранить не столько букву, сколько дух сценария — его поэтику, лиризм, природу несколько иронического отношения к миру и его не то чтобы утешительную, но милосердную интонацию. Тем, кому за тридцать, за сорок, — фильм вслед за сценарием скажет: эй, не унывай!

Брагинскому совершенно несвойственно одно качество, которое мне кажется губительным для человека и художника, — уныние. Эмиль Брагинский, прослеживая судьбы своих героев, помогает и зрителю уверовать в то, что все самое главное, самое лучшее — еще впереди. И это не утешительный обман, это искренняя вера и надежда самого писателя.

Петр Фоменко



Рабочий момент. Режиссер П. Фоменко, актрисы Л. Максакова и Е. Кораджова

Лиля смотрела на мир большими добрыми глазами. Глаза ее излучали симпатию, ласку и теплоту. А когда Лиля улыбалась, то это был наверняка выигрышный номер: все человечество было готово распахнуть для Лили все двери, окна и все сердца. Сейчас Лиля улыбалась.

— Поймите, Зоя Павловна, я думаю только о ребенке. Против вас или Артема ничего не имею. Ну, разошлись мы с Артемом, бывает, правда?

Зоя Павловна хотела что-то сказать, но сил хватило лишь на кивок.

— Дорогая, хорошая, Зоинька Павловна, у ребенка должен быть один отец, а не два отца! Мой новый муж относится к моему сыну и вашему внуку, как к своему родному сыну! И для ребенка лучше, если он больше никогда не увидит ни Артема, ни, извините, вас!

— Но у меня,— выдохнула Зоя Павловна,— вся жизнь в нем!

— Я вас понимаю,— дружески посочувствовала Лиля,— я тоже когда-нибудь стану бабушкой, но сейчас я думаю не о себе, а только о ребенке!

Конфликтный четырехлетний мальчик по имени Леша вертелся тут же и улучил наконец-то момент, чтоб обратить внимание на себя.

— Бабушка, — спросил он заинтересованно, — а у тебя есть данные для фигурного катания?

Пассажирский самолет с полярным медведем на фюзеляже разбежался по стартовой дорожке, набрал скорость и взмыл в воздух. Зрелище вообще-то обычное, если не считать медведя в качестве авиаэмблемы и если бы этот самолет не увез в Арктику сроком на долгий год единственного сына. Зоя Павловна шла с аэродрома, глотая слезы, что и положено матери, как вдруг услышала:

— Здравствуйте!

Оборотилась, увидела вроде бы вовсе незнакомую девушку, однако на всякий случай ответила:

— Здравствуйте!

Потом, когда уже садилась в автобус, услышала:

— До свидания!

Опять обернулась, опять обнаружила ту же девушку, но на этот раз не ответила, недоуменно пожала плечами.

Автобус тронул с места, Зоя Павловна глянула в окно, отыскала глазами ту самую девушку, нет, она определенно не была с ней знакома. Но девушка провожала взглядом уходящий автобус, и Зоя Павловна решительно отвернулась и стала смотреть вперед.

Вечером у Зои Павловны была назначена репетиция. На сцене маленького клуба репетировали чеховское «Предложение».

— Воловьи Лужки мои! — грустно настаивал Ломов, зато Наталья Степановна вопила изо всех женских сил:

— Наши!

— Мои! — по-прежнему бесстрастно возражал Ломов.

— Наши!

— Мои!

— Стоп! — на сцене явно получалось «не то», и режиссер, то есть Зоя Павловна, попросила из зала: — Пожалуйста, Васенька! — она обращалась к исполнителю роли Ломова. — У Чехова здесь ремарка «кричит».

— А я трактую по-своему! — возразил Васенька. — Я во всех пьесах всегда ко всему равнодушен, и в этом секрет моего обаяния.

— На работе ты тоже ко всему безразличен? — съязвила партнерша.
— Давайте попробуем еще раз! — распорядилась Зоя Павловна.
— Наши! — заорала Наталья Степановна.
А Васенька тотчас отозвался заунывным голосом:
— Воловьи Лужки мои! Понимаете? Мои!
В зале раздался чей-то смех.
— Вот видите, народ смеется! — удовлетворенно заметил Васенька. — Зоя Павловна, у меня больше времени нету!
— Идите, пожалуйста! — разрешила Зоя Павловна и обернулась взглянуть, кто это засмеялся.
— Народ, который смеется, это я! — призналась та самая девушка, которую Зоя Павловна встретила на аэродроме. — Она надрывается, а ему, как говорят у нас в управлении, все до воробья!
— Опять вы! — Зоя Павловна была недовольна. — Кто вы? Что вам нужно?
— Артем не разрешил мне его провожать. Я туда тайно приезжала, он сказал, что маме, то есть вам, это не доставит удовольствия, а вы ему дороже, чем я!
Зоя Павловна нахмурилась:
— Надеюсь, что это действительно так.
Исполнительница роли Натальи Степановны одиноко маячила на сцене:
— Мне что же, теперь репетировать сама с собой?
— Идите домой, завтра в двадцать тридцать! — напомнила Зоя Павловна.
— Завтра я иду к портнихе, она принимает только вечером и только по четвергам!
— В самодеятельности всегда так,— девушка пересела ближе к Зое Павловне.— Все ходят через раз. Может быть, вам нужна помощь?
Зоя Павловна несколько растерялась:
— В чем?
— В чем попало.
Теперь Зоя Павловна невольно улыбнулась:
— Нет уж, спасибо, не надо!
— Сейчас у вас должна быть депрессия. Вы остались одна, сын улетел на год во льды, внука вам не дают...
Зоя Павловна выпрямилась:
— Терпеть не могу, когда вмешиваются в мои дела!
— Этого никто не любит! — согласилась девушка. — Кстати, на вашем месте я бы непременно обратилась к адвокату!
— Послушайте, — Зоя Павловна была искренне возмущена, — не знаю, как вас зовут?..
— Ириша, — подсказала девушка.
— Так вот, Ириша, я сама разберусь, как мне поступать. А Артем через год вернется из Арктики, вы разберетесь между собой...
— Я так хотела к вам подсластиться... — грустно призналась Ириша.
— Не вышло! — холодно парировала Зоя Павловна.
— Не вышло! — кивнула Ириша... — Но я не отчаиваюсь, я еще к вам приду. Я еще запишу вас к адвокату, к самому лучшему! — И исчезла, прежде чем Зоя Павловна подобрала ответ.

Лицо адвоката старательно изображало неослабную внимательность. Он слушал так внимательно, что закрадывалось подозрение, не глухой ли он вообще-то, этот адвокат.

— Я не хотела в суд, — рассказывала Зоя Павловна, — я хотела по-хорошему. А она не хочет по-хорошему, она мне не разрешает видеть внука... А если туда позвонить — этот мерзкий тип швыряет трубку!

— Мерзкий тип, — пояснила Ириша. Она тоже была здесь, — этот мерзкий тип — это отец нового мужа бывшей невестки Зои Павловны!

— У бабушек есть права? — спрашивала Зоя Павловна.

— Бабушка тоже человек! — поддерживала Ириша.

— Минуточку! — прервал адвокат. — Давайте разберемся. Кто из вас бабушка?

— Ну, если вы не можете понять, кто из нас бабушка... — возмутилась Ириша.

— Я не могу понять другое,— ответил адвокат.— Вы, собственно, кто?

Ириша задумалась — действительно, кто она?

— Я подруга!

— Может быть, вы обождете в коридоре?

— Она будет молчать! — пообещала Зоя Павловна.

— Я буду молчать! — дала слово Ириша.

— Суд не примет дело к рассмотрению! — начал объяснять адвокат. — Установлен иной порядок. Вам следует обратиться к инспектору по опеке в отдел народного образования того района, где проживает ваша бывшая невестка.

— Так... — кивнула Ириша, и оба — адвокат и Зоя Павловна — тотчас поглядели на нее осуждающе, и Ириша сжалась в комок.

— Инспектор, — продолжал адвокат, — согласно статье пятьдесят седьмой кодекса о браке, семье и опеке пригласит для беседы вашу бывшую невестку и обяжет ее предоставить вам возможность регулярно видеть...

— А если она откажется выполнять? — догадалась спросить Зоя Павловна.

— Инспектор будет уговаривать.

— А если она не уговорится?

— Санкции законом не предусмотрены, — развел руками адвокат.

— Тогда это не закон, а филькина грамота! — вскочила с места Ириша. — Я больше не буду молчать. Зоя Павловна, хватит терять время!

— Спасибо, мы пошли! — Зоя Павловна была вконец расстроена.

— Минутку подождите, — напомнил адвокат. — Я выпишу квитанцию на уплату гонорара за консультацию!

— Сколько вы с нас сдерете за бесполезную консультацию? — не удержалась Ириша.

— Ириша, не надо! — попросила Зоя Павловна.— Адвокат ведь не виноват, что эта статья в законе неполноценная!

— Внесете в кассу один рубль, — протянул квитанцию адвокат, поглядел на Иришу и не удержался. — Не обеднеете!

— Рубль внесу я! — улыбнулась ему Ириша. — Это была моя идея — прийти к вам посоветоваться!

Когда вышли на улицу, деликатная Зоя Павловна поспешно сказала:

— Нет, нет, я вас не укоряю! Все-таки мы узнали... — тут она усмехнулась, — что мое положение безысходное!

— Вернется Артем, женится на мне, — утешила Ириша, — я обеспечу вас внуками в любом количестве... — взглянула в лицо Зое Павловне и осеклась: — Извините, но я обязательно придумаю, как вам помочь, у меня профессия номер один!

— Что за номер один? — изумилась Зоя Павловна.

— Я секретарша, и прекрасная секретарша. Нас, конечно, недооценивают, о нас песен не пишут, но при нашем бюрократическом размахе, когда начальство все на нас сваливает, все на нас и держится! Я работаю в том управлении, где Артем оформлялся на Север. Так что ждите сенсационных известий! — и исчезла.

Зоя Павловна растерянно оглядывалась по сторонам. Ириша обладала поразительной способностью мгновенно проваливаться сквозь землю.

Прошло несколько дней. Ранним утром Зоя Павловна дежурила на лестничной площадке возле окна. Вытянув шею, она не сводила глаз с дома напротив, точнее, с подъезда напротив.

Вот наконец дверь отворилась, показалась Лиля, таща за руку сына, то есть внука Зои Павловны. Как это обычно бывает, Лиля заспешила по улице к автобусной остановке, а мальчик не хотел спешить, и Лиля ему выговаривала...

Сверху Зоя Павловна следила за ними, не отрываясь, и даже привстала на цыпочки, чтоб видеть как можно дальше.

На площадке показался рыхлый мужчина со спаниелем на поводке.

— Вы что так смотрите,— спросил он, — у вас кто-нибудь выпал?

Зоя Павловна опомнилась и побежала вниз, забыв про лифт.

Позже, на сцене небольшого клуба Зоя Павловна опять репетировала чеховское «Предложение». Наталья Степановна была та же самая, но Ломов — другой. И он орал изо всех сил, стараясь перекричать партнершу.

— Воловьи Лужки мои!

— Наши!

— Мои-и!

Зоя Павловна зажала руками уши:

— Стоп! Петенька, у зрителей лопнут барабанные перепонки!

— Но у Чехова ремарка «кричит», — возразил артист.

— Но не орет как оглашенный!

— Я не ору, я выдаю темперамент! — обиделся исполнитель.— Все мое обаяние строится на моем безграничном темпераменте!

— Попробуем еще раз! — попросила Зоя Павловна.

— Воловьи Лужки мои! — взвился Ломов, сотрясая стены.

Зоя Павловна обернулась, сзади никто не смеялся. Ириши не было.

— Зоя Павловна, вы не отворачивайтесь! — потребовал артист.— Вы не видите, какая у меня при этом убедительная мимика!

— Я вижу,— сказала Зоя Павловна,— вы извините, ко мне должны были прийти, а мимика выразительная!

— Я не могу больше репетировать,— отказалась Наталья Степановна,— у меня от этого истошного крика разболелась печень!

В воскресенье, когда Зоя Павловна возилась на кухне, раздался требовательный звонок, и вслед за звонком в квартиру ворвалась Ириша.

— Он — то, что вам нужно! Чурбан неотесанный, ноль интеллекта, зовут Германом Сергеевичем, имя Герман подходит ему, как мне Кармен!

Зоя Павловна разволновалась:

— Значит, он такой? Это вы его умудрились разыскать?

— Его, его, отца нового мужа вашей бывшей невестки! — и Ириша победоносно поглядела на Зою Павловну.— Поехали!

— Куда, зачем, почему?

— Эти грубые битюги прямо-таки обожают хрупких и деликатных, как вы! Вам надо втереться к нему в доверие. Пожилые люди легко находят общий язык, и тогда вы раз-два и выскакиваете на внука!

— Ты сошла с ума! — Зоя Павловна даже не заметила, что перешла на ты.— Как это я вотрусь в доверие к битюгу?

— Вы думаете, мне было просто его найти и собрать нужные сведения? Ну, что вы копаетесь? Сумочку в руку — и поспешили, мы опаздываем!

— У меня творожники жарятся!

— А я не люблю творожники! — парировала отговорку Ириша, метнулась в сторону, выключила газ.— Бинокль я взяла!

— Зачем бинокль?

— Господи! — не выдержала Ириша.— Как вы любите задавать вопросы!

На стадионе шел футбольный матч. Стадион не был переполнен, теперь это редко бывает. Но все равно — стоял порядочный шум, кто-то свистел, кто-то орал. Зоя Павловна и Ириша пробирались на свои места.

— Обожаю футбол! — говорила Зоя Павловна, она раскраснелась и выглядела моложе, чем обычно, то есть не на свои сорок четыре, а на сорок два, а может быть, даже на сорок один, — я по телевизору всегда смотрю...

— Садитесь! — Ириша уселась первой.

— Значит, он футболист, в его-то годы, обожди, я угадаю, кто именно!

По полю носились молодые крепкие мужчины и били по мячу.

— Он не футболист, — разъяснила Ириша,— он судья!

— Да ну, — с иронией протянула Зоя Павловна,— это уже огорчительно...

И Ириша взглянула на нее с интересом, ишь ты, оказывается, какая...

— Только чего это он все время в середке толчется, бегает мало?

— Да нет, не этот, а вон,— показала Ириша,— махала!

Зоя Павловна звонко расхохоталась.

— Колоссально!

— Что колоссально? — не поняла Ириша.

— Какой кошмар!.. Я пытаюсь втереться в доверие к махале!..

Она взяла у Ириши бинокль и навела на бокового судью.

— Ну, как зрительное впечатление? — спросила Ириша.

— Совсем даже не красавец!

— Мужчине красота, как женщине возраст, не обязательна,— пошутила Ириша.

— Да и вообще — необаятельный какой-то...

— Это потому, что он в трусах! Ему не идут черные трусы!

— Да, примитивный мужлан! — подвела итог Зоя Павловна.— Наверное, двух слов связать не умеет! — и опустила бинокль.

— Это лучше! — продолжала Ириша.— Он будет молчать, а вы говорить без умолку!

Тут на поле произошло маленькое футбольное событие. Герман Сергеевич отчаянно замахал флажком, судья засвистел и с угрожающим видом побежал к футболисту под номером десять. Чуть ли не все футболисты его команды окружили судью, пытаясь что-то доказать. Затем побежали к махале, то есть к Герману Сергеевичу, и тоже стали доказывать. И один из них, для убедительности, толкнул Германа Сергеевича сначала легонько, а потом чувствительно.

— По-моему, нашего бьют! — заметила Зоя Павловна.

— Судьям это полезно! — философски высказалась Ириша.

Футболист другой команды дружески заступился за бокового судью, то есть нокаутировал противника. На поле началась потасовка.

— Мне нравится, когда дерутся! — оживилась Зоя Павловна.— Только на месте нашего я бы сама как врезала!..

— Он это сделает потом, в протоколе, в письменной форме! — заверила Ириша.

— В письменной больнее,— согласилась Зоя Павловна.— Значит, он еще и склочник!

Драка закончилась. Кому-то показали желтую карточку, а кому-то и красную, то есть удалили с поля. Герман Сергеевич потер ушибленное место. Игра продолжалась как ни в чем не бывало.

Зоя Павловна вдруг повернулась к Ирише.

— Сколько ты была знакома с Артемом?

— Долго... Даже очень. Месяц!

— Очень долго...— усмехнулась Зоя Павловна.

Потом они стояли у входа в судейскую комнату. Оттуда никто не выходил.

Ириша сердилась:

— Так мы и будем здесь торчать до скончания века?

— А может быть, он уже ушел? — с надеждой высказалась Зоя Павловна.

— Кому это нужно — мне или вам? Кто из нас бабушка?

— Я! — вспомнила Зоя Павловна, взялась за ручку двери, но дверь сама распахнулась, и в проеме с чемоданчиком в руке возник главный судья.

— Товарищи, сюда нельзя!

— Нам бы повидать Германа Сергеевича! — быстро сказала Ириша.

— Вон он,— показал главный,— прилег! Разбудить?

— Ни в коем случае! — остановила его Зоя Павловна.— Нам не к спеху!

Главный ушел, Зоя Павловна осторожно переступила порог.

— Вы тут обождите,— зашептала Ириша,— пока он соизволит продрать глаза, а я, извините, я не могу всю жизнь заниматься вашими делами! — и прежде чем Зоя Павловна успела сказать хоть слово, привычно растворилась в воздухе.

Зоя Павловна присела на краешек стула и стала ждать. Чтобы не смотреть в упор на спящего, начала изучать плакат на стене. Это почему-то были не правила футбольного судейства, а вовсе правила уличного движения.

Очевидно, почувствовав присутствие незнакомого человека, Герман Сергеевич проснулся, обнаружил Зою Павловну и недовольно на нее уставился.

— Вам кого?

— Вы Герман Сергеевич?

— Ну?

— Значит, вас!

Герман Сергеевич вздохнул и сел, опустив ноги со скамейки.

— Ну? — повторил он тот же выразительный вопрос.

Зоя Павловна передернула плечиками.

Герман Сергеевич, видно, был не из разговорчивых. Он поднялся, надел пиджак и взял в руки такой же банальный чемоданчик, что был у главного судьи.

— Сегодня вам здорово досталось! — сказала Зоя Павловна, чтобы сказать что-нибудь.

— Ничего...— махнул рукой махала и направился к выходу. Зоя Павловна последовала за ним.

— Тетя Маша! — крикнул кому-то Герман Сергеевич.— Мы ушли, заприте!

И зашагал дальше, не обращая на Зою Павловну ни малейшего внимания. И тут в ней заговорила женщина:

— Послушайте, вы бы хоть спросили, зачем я вас искала.

Теперь уже Герман Сергеевич пожал плечами и также неторопливо, делово продолжал свой путь.

— Мне очень нужно с вами поговорить и, может быть, даже познакомиться!

— Ну? — боковой судья по имени Герман Сергеевич остановился и даже добавил еще одно слово: — Чего?

— Вот так на ходу? — тут кто-то из зрителей, покидавших стадион, толкнул Зою Павловну, которая действительно застряла на самом ходу. И она отыгралась на нем за свое теперешнее унижение: — Что вы тут растолкались? Что вы тут безобразничаете, черт возьми!

Герман Сергеевич не стал дожидаться, пока Зоя Павловна расплещет эмоции, и так же спокойно двинулся дальше, к старому зеленому «Москвичу», который, как и положено старику, терпеливо дожидался хозяина на стоянке для служебных машин.

Зоя Павловна бросилась вдогонку.

— Какой вы все-таки невежливый, а еще судья,— и добавила, чтобы обидеть: — Хотя вам простительно, вы всех дел-то боковой судья, махала!

— Ну? — в той же равнодушной интонации спросил Герман Сергеевич.

Зоя Павловна пришла в отчаяние.

— Ну да ну... ну, довезите хотя бы до центра, пожалуйста!

В машине, осознав всю безрассудность своего нахальства, Зоя Павловна сидела подавленная, не произнося ни слова, сжав руки на коленях, а Герман Сергеевич бесстрастно смотрел вперед, на дорогу, не обращая на пассажирку ни малейшего внимания. Так и ехали.

Наконец Зоя Павловна не выдержала:

— Остановите, будьте добры и выпустите меня!

Герман Сергеевич улучил удобный момент, повернул к тротуару, притормозил.

— Спасибо! — Зоя Павловна выбралась из машины, спохватилась, добавила: — И извините!

Герман Сергеевич не видел Зою Павловну, это совершенно точно, а может, и не слышал тоже. Он включил скорость, и зеленый «Москвич» двинулся с места.

Зоя Павловна подняла руку и проголосовала. На этот раз повезло. Такси остановилось тотчас же. И Зоя Павловна облегченно нырнула в машину.

— Вам безразлично, куда ехать? — спросил таксист, потому что Зоя Павловна не называла адреса.

— Что? — переспросила Зоя Павловна.

— Будем ехать или стоять?

— Ехать! Обязательно!

— Куда?

Впереди, у светофора, застрял знакомый «Москвич».

— Видите вон ту зеленую посудину? — спросила Зоя Павловна.

— Четыреста седьмой «Москвич»?

— Увезите меня, пожалуйста, от него и как можно дальше!

— Понятно! — сказал водитель.— У меня мандарин такой же был!

— Кто? — переспросила Зоя Павловна.

— Раньше я начальника одного возил. И вот когда моему мандарину намыливал холку мандарин покрупнее, он мне говорил: «Езжай на край света!».

— Край света это где? — серьезно спросила Зоя Павловна.

Герман Сергеевич загонял машину в гараж, а из соседнего гаража, прекратив возиться с «Запорожцем», вышел приятель по фамилии Михалев.

— Как сыграли, судья?

— Один-один.

— А Наташка мужа привела!

— Ну? — первый раз на лице Германа Сергеевича появилось заинтересованное выражение, и он перестал запирать машину.

— Какие могут быть претензии? Зять у меня — человек высокого искусства: кончил консерваторию по классу баяна! — и усмехнулся.— Третий день живу под чужую музыку! — и тотчас изловчился и полез в «Москвич».— Пусти, Сергеич! — и извлек оттуда дамскую сумочку.

— Вот это ну! — протянул Герман Сергеевич.

— Возишь, значит? — спросил Михалев с насмешкой.

— Да нет,— Герман Сергеевич первый раз заговорил нормальным языком.— Пристала тут болельщица-психопатка... Это она нарочно забыла!

— А чего ей надо?

— Чего-нибудь... Не так судят, ее команду вечно засуживают — я бы женщин вообще на футбол не допускал!

И тут Михалев неожиданно схватил приятеля за руку.

— Тихо, говорун!

Из дома, что стоял неподалеку, доносился голосистый баян.

— А он не может играть потише? — почему-то шепотом спросил Герман Сергеевич.

— Не может.

— А окна закрыть?

— Не хочет. Нас жильцы из дома вышибут!

— Вышибут! — согласился Герман Сергеевич, только сейчас заметив, что держит в руках дамскую сумочку, и поглядел на нее с ненавистью.

Зоя Павловна вернулась домой, в пустую квартиру и села на кухне жевать творожники. Но спокойно поесть не дали — зазвонил телефон.

Зоя Павловна услышала в трубке голос Ириши:

— Проверяю, когда вы пришли. Если так быстро, значит...

— Вот что, Ириша,— жестко сказала Зоя Павловна,— вы зря стараетесь! Я не имею на Артема ни малейшего влияния!

— Сегодняшние родители на отпрысков влияют слабо,— согласилась Ириша,— но все-таки...

— Все-таки перестань мне звонить! — тут Зоя Павловна поглядела на фотографию внука, которая висела на стене.— И дергать мне нервы! Хватит того, что я забыла в его машине сумочку!

— Это гениально! — зашлась Ириша на другом конце провода.— Вы нарочно забыли, чтобы иметь предлог!

— Да не нарочно, а случайно! — с раздражением воскликнула Зоя Павловна.

— А я вам не верю! — и Ириша первой повесила трубку.

Назавтра Зоя Павловна в самом прескверном настроении сидела в кабинете директора клуба. Директор как сделала себе прическу-начес в начале 50-х годов, так и осталась в ней и внешне, и внутренне.

— Как дела с Чеховым? — спрашивала она, глядя мимо Зои Павловны куда-то в будущее.

— Репетируем, месяца через полтора выпустим.

— А потом? — тон у директора был прокурорский. Говорила она тихо, но голос ее пролезал в душу и там буравил дырку.

— Мы уже читали Островского «Свои люди сочтемся».

— Я тоже прочла,— кивнула директор, и Зоя Павловна поняла, что ее вызвали именно поэтому,— зачем нам эта пьеса?

— Но это же классика! — изумилась Зоя Павловна.

— Классика бывает разная! — директор достала какие-то записи.— Какие выражения, а? «Девчонка хабальная», «геморрой расходился», «мухортик».

— «Мухортик» — это значит маленького роста,— подсказала режиссер.

— «Старая карга»,— продолжала цитировать директор,— «старая дура», «убирайся к свиньям!», вы что же, собираетесь пропагандировать всю эту ругань?

— Но это же тысячу раз произносилось со сцены!

— Зачем же произносить в тысячу первый! — директор опять полезла в записи.— А вот эти намеки на сегодняшний день: «А то торгуем, торгуем, братец, а пользы ни на грош» или тут: «Таскают родным и любовницам». Для чего нам бить по больному месту?

Зоя Павловна не нашлась, что ответить.

— То-то! — чуть улыбнулась глава клуба.— И потом на сцене все время «я рюмочку выпью», «я водочки выпью». Вы не только брань, вы и пьянство собираетесь пропагандировать?

— Но это когда пьют, во времена Островского!

— А ставят в какие времена? Нет у вас политического чутья, Зоя Павловна! Вам надо искать современную пьесу без всяких намеков, без площадной брани, без того, чтобы дочь, как у вашего классика, обхамливала родную мать!

Зоя Павловна не удержалась:

— Скажите, а почему, когда вы меня вызываете, я всегда чувствую себя виноватой, почему?

Директор вздохнула:

— Ох, и тяжко с вами, с творческими единицами! Вот вы, всех дел — режиссер самодеятельности, а думаете, что вы — Станиславский!

— Да не думаю я!

— И зря! — прервала директор.— Режиссер должен думать, потому что писатели частенько пишут, не думая, режиссер должен быть смелым и инициативным! Идите!

Зоя Павловна вернулась в зрительный зал, где ее ожидали артисты.

— Директор категорически против!

— Она всегда против всего! — спокойно отреагировал артист, который репетировал Ломова в первом составе.— Если она не будет против, для чего же она тогда?

Вечером Зоя Павловна звонила домой Герману Сергеевичу.

— Извините, я бы хотела получить мою сумочку...

— Ну?..— неожиданно отреагировал Герман Сергеевич.

— Вечером у меня репетиция, днем мне надо в комбинат, где нам шьют чеховские костюмы, а если я заеду к вам на работу утром?

— В семь! — предложил Герман Сергеевич.

— Утра? — ахнула Зоя Павловна.

— В это время я бегаю в Озерном парке. Машина стоит у входа с Лиственной улицы.— Герман Сергеевич произнес длинную тираду, утомился и повесил трубку.

Ранним утром Зоя Павловна слезла с трамвая на конечной остановке и сразу обнаружила зеленый «Москвич». Заглянула внутрь — на переднем сиденье торжественно возлежала ее сумочка. Часы показывали без десяти минут восемь. Германа Сергеевича видно не было. И Зоя Павловна заглянула в парк.

Здесь семенили по дорожкам любители бега трусцой, и их без зазрения совести обгоняли молодые крепкие ребята спортивного склада, и среди молодежи бодро несся Герман Сергеевич.

— Доброе утро,— начала было Зоя Павловна.— К семи я, конечно, не успела.

Но Герман Сергеевич, только лишь мотнув головой, стремительно промчался мимо. Зоя Павловна растерянно осталась ждать.

Но ждать ей пришлось недолго. Вскоре запыхавшийся Герман Сергеевич притормозил возле нее и даже поздоровался.

— Здрасте!

— Вы извините, что я вас беспокою...

— Ну...— Герман Сергеевич уже шел к машине. Здесь он взглянул на усталую и заспанную Зою Павловну и неожиданно спросил:—Любите спать?

— Я и ложусь поздно.

— Плохо! — констатировал Герман Сергеевич и отворил дверцу машины, сначала свою, а потом соседнюю.

— Что, залезть внутрь? — не поверила Зоя Павловна.

— Отвезу! — сжалился Герман Сергеевич и, чтобы было без перебора, добавил: — До метро!

— Я могу и на трамвае, конечно...

— Ну! — цыкнул Герман Сергеевич.

Зоя Павловна шмыгнула в машину, села на собственную сумочку и вытянула ее наружу.— Сколько у вас лишних хлопот из-за меня!

— Да! — не стал спорить Герман Сергеевич и включил двигатель.

Машина ехала вдоль трамвайной линии.

— Вообще-то я вас бы не беспокоила,— извиняющимся тоном говорила Зоя Павловна.— Денег в сумочке... два рубля... но еще профсоюзный билет, мне его надо...

— Гм! — не дал договорить Герман Сергеевич.

— Что вы сказали?

— Вы за кого болеете?

Зоя Павловна подумала.

— За ташкентский «Пахтакор»!

— Зачем я тогда вам сдался? — удивился Герман Сергеевич, не поняв, что Зоя Павловна пошутила.

— Вы — мне?..— Зоя Павловна решила не раскрывать карты.— Просто уличное, нет, стадионное знакомство!

И тут Герман Сергеевич улыбнулся. Улыбка поползла по его лицу от губ к глазам и ушам.

— Надо мной улыбаетесь? — грустно спросила Зоя Павловна.

— Да!

— Ну и на здоровье!

— И над собой! — вдруг сознался Герман Сергеевич.— Почему я не сдал вас в милицию!

— Меня? — возмутилась Зоя Павловна.— В милицию?

— А что это вы вокруг моей особы затеяли кольцевую гонку?

— Надо! — озорно ответила Зоя Павловна.— Вон метро, приехали!

— Надо? — угрожающе повторил Герман Сергеевич.

— Очень!

И тогда вместо того чтобы нажать на тормоз, Герман Сергеевич нажал на газ, и машина помчалась как угорелая.

— Эй! — испугалась Зоя Павловна.— Вы что? Вы куда?

Герман Сергеевич не отвечал.

— Ну и ладно! — махнула рукой Зоя Павловна.— Гоняйте, если вам бензина не жалко, а я подремлю, я совершенно не выспалась!

И действительно закрыла глаза.

И открыла их, когда машина уже стояла, и Герман Сергеевич достаточно невежливо тряс ее за плечо.

— Ну! — и открыл дверцу.

Зоя Павловна выглянула, всмотрелась и разозлилась:

— Да это же стадион!

— Ну!

— Так он же черт знает где, это же, извините, хамство!

— Здесь познакомились, здесь и раззнакомимся!

— Не выйдет! — уперлась Зоя Павловна.— Сказали до метро, вы судья, выполняйте свое слово!

— Да! — это тоже было одним из любимых высказываний Германа Сергеевича. Он вынул ключи из замка зажигания, вышел из машины и зашагал куда-то.

Зоя Павловна выглянула наружу:

— Репетиция у меня вечером, а в комбинат за костюмами, в крайнем случае, могу и завтра прийти,— и захлопнула дверцу.

Герман Сергеевич уходил, не оборачиваясь.

Зоя Павловна снова приоткрыла дверцу.

— Вот уйду, и машина останется незапертой!

Но Герман Сергеевич не испугался, он прямиком направлялся в здание стадиона, шел там по длинному коридору и взялся за ручку двери, на которой висело объявление: «Заседание спортивно-технической комиссии. Посторонним не входить».

Совещания, как известно, временем не регламентируются. Прошло часа два, не меньше, прежде чем Герман Сергеевич освободился. Зоя Павловна, которая все

еще находилась внутри зеленого «Москвича», увидела Германа Сергеевича и притворилась спящей — вроде бы уютно прикорнула...

— Почему вы еще тут? — громким голосом потревожил ее сон Герман Сергеевич.

Зоя Павловна потянулась всем телом.

— Помните, вы спали в комнате, теперь моя очередь — в машине!

— Что вам в конце концов от меня нужно? — серьезно спросил Герман Сергеевич, и Зоя Павловна посмотрела ему в глаза тоже серьезно.

— Поэтому вас и ждала. Унижаться больше не могу!.. У вас есть внук?

— Теперь есть! — не без гордости ответил Герман Сергеевич.

Зоя Павловна горько усмехнулась.

— А у меня тоже есть и одновременно нету... И меня тоска губит... Я уже не надеюсь, правда, что мне удастся вас пронять. Меня зовут Зоей Павловной.

— Так вы, значит, Зоя,— ахнул Герман Сергеевич,— Павловна?

— Теперь вам понятно?

— Понятно, что у нас с вами общий внук! — вздохнул Герман Сергеевич.

Зоя Павловна выбралась наружу и протянула ему руку.

— В общем, будьте здоровы!

— Я здоров! — ответил Герман Сергеевич.— Я недавно комиссию проходил.

— Вам положено быть здоровым,— усмехнулась Зоя Павловна.— Надо в любую погоду бегать в одних трусах...

— Довезу?

— Зачем?

— Незачем,— кивнул Герман Сергеевич и добавил: — Но я в это... в дела сына и невестки особенно не вмешиваюсь. Ну?

— Ну...— грустно повторила Зоя Павловна и все-таки продолжила в надежде услышать в ответе надежду:— Не вмешиваетесь, нет?

Но Герман Сергеевич быстро залез в машину, быстро завел ее и уехал, оставив Зою Павловну на стоянке служебных машин.

Зоя Павловна посмотрела вдогонку машине, потом вдруг ахнула, огляделась по сторонам и... побежала. Она добежала до ближайшего автомата, открыла дверцу, телефонный шнур беспомощно висел в воздухе — трубка была срезана. Зоя Павловна кинулась в следующую будку. Слава богу, трубка находилась на месте. Судорожно набрала номер.

— Приемная Коробкова! — откликнулась на звонок Ириша.

— Вот видите, Ириша,— виновато сообщила Зоя Павловна.— Оказывается, я запомнила номер вашего телефона.

Ириша обрадовалась, но тотчас насторожилась:

— А почему вы обращаетесь ко мне на «вы»?

— Потому что у меня случилась беда!

— Я вам помогу! — без тени сомнения отозвалась Ириша.— Немедленно приезжайте ко мне в управление!

Герман Сергеевич возвратился в гараж. В соседнем боксе как всегда возился с «Запорожцем» Михалев:

— Мои-то рояль покупают!

— Ну?..

— Я говорю: «Разве от баяна шума не хватает?» А он возражает: «Музыканту нужен рояль». Я спрашиваю: «Потом что купите, барабан?»

— Поссорились?

— А то как же! — и тут Михалев звонко засмеялся и как в прошлый раз вытащил из машины Германа Сергеевича дамскую сумочку.— Ты же ездил отдавать?

— Я отдал! — мрачно повторил Герман Сергеевич и вырвал сумочку из рук развеселившегося приятеля.

— Детектив! — покрутил головой Михалев.

— Минуточку! — сказала Ириша Зое Павловне, которая пришла к ней на работу.— Приемная Коробкова...— сказала Ириша в трубку.— Нет... Николай Корнилович вас сегодня не примет... позвоните, пожалуйста, завтра во второй половине дня...

— Понимаете, Ириша,— робко начала Зоя Павловна, вся эта официальная обстановка ее угнетала — панели светлого дерева, сверкающий пульт со множеством разноцветных кнопок, стулья, обитые кожей под тон панелей.— Сегодня я хотела забрать сумочку, а он завез меня на стадион, а сам...

— Минуточку! — Ириша опять сняла трубку...— Приемная Коробкова... Кто спрашивает?.. Соединяю...— и в микрофон: — Николай Корнилович, вас Потапенко...— и к Зое Павловне: — Стадион, что дальше?

— Дальше он сказал, что не вмешивается в дела детей, и я с горя опять забыла сумочку...

— Блестяще! — оценила Ириша.— Минуточку! — сказала Ириша и в который раз сняла трубку.— Приемная... Нет, в буфет не пойду... Занята...

— Это такой стыд,— жаловалась Зоя Павловна,— вроде я нарочно...

— Это не стыд, это удача! — возразила Ириша.

— Хороша удача, когда я, пока ждала на стадионе, переложила в сумку всю зарплату!

— Минуточку...— Ириша взялась за трубку.— Приемная Коробкова... Ах, это вы, Иван Савельевич, вы хитрый Митрий... Но ваше письмо завизировано...— и снова Зое Павловне: — Вы правильно позабыли эту умную сумочку и не спорьте!

На пульте зажегся синий сигнал.

— Меня вызывает Николай Корнилович.— И тут же отозвалась на звонок: — Приемная Коробкова...

— Как ты здесь работаешь? — не выдержала Зоя Павловна.— У меня уже голова кругом идет!

— Сегодня еще спокойный день! — и в трубку Ириша сказала: — Нет, он уехал... Нет, вряд ли вернется.— И к Зое Павловне: — И только не вздумайте этому типу звонить! Чтоб вас разыскать, он, хочешь не хочешь, должен поговорить с невесткой, иначе где ему раздобыть ваши координаты? Вы чувствуете, как все складывается?

— Но если он не захочет разыскивать?

На пульте снова вспыхнул синий сигнал. Ириша поднялась.

— Судья, пусть даже футбольный, не станет прикарманивать дамскую сумочку!

В приемную стремительно ворвался элегантный, но совершенно лысый мужчина и положил Ирише на стол пестрый журнал:

— Специально для вашей приятности из самого Парижу журналишко мод!

— Иван Савельевич, вы неподражаемы! — Ириша одарила его благодарной улыбкой и отдала какую-то бумагу.

— Ириша,— серьезно обратился к ней Иван Савельевич,— был бы я холостяшкой, я бы на вас женился!

— А вот этого не нужно! — так же серьезно ответила Ириша и, направляясь к начальственному кабинету, оборотилась к Зое Павловне: — Вы на правильном пути!

— Но зато без денег...— закончила Зоя Павловна.

— Стоп! — закричала из зала Зоя Павловна и легко взбежала на сцену.— Васенька, вот сейчас вы бессильно опустили руки...

— Случайно опустил!

— А вы это зафиксируйте, играйте безвольного, слабенького...— Зоя Павловна побежала обратно в зал.

— Страшное сердцебиение... нога онемела...— начал Ломов.

— Руки, руки! — подсказала из зала режиссер. — Пальцы растопырьте!..

— Я растопырил...— выполнил распоряжение артист.— В боку дергает...

— Я теперь припоминаю — Воловьи Лужки в самом деле ваши...— уступала Ломову Наталья Степановна.

— Страшно сердце бьется...

— Васенька, хорошо! — Зое Павловне начинало нравиться.— Только вы еще больше умирайте!

Ломов покорно умирал.

— На обоих глазах живчики бегают...

— Ваши, ваши Лужки...— Наталья Степановна присела на стул, но неудачно. Только что сшитое, весьма симпатичное платье треснуло и поползло, открывая голое плечо.

В зале, сзади Зои Павловны, кто-то хмыкнул.

Наталья Степановна искренне огорчилась:

— Надо же, новое платье! Вот халтурщики!

— Ну!..— послышалось сзади, и Зоя Павловна поняла, что в зале Герман Сергеевич и что он реагирует на происходящее.

— Вы что же, товарищ режиссер, — как и положено начальству, директор появилась в зале в самый неподходящий момент,— собираетесь оставить в спектакле всю эту порнографию с голой актрисой?

— Это поползло по шву! — устало объяснила Зоя Павловна.

— Если по шву, я спокойна! — дарственно кивнуло руководство и головой показало на Германа Сергеевича.— Почему это в зале хмыкают посторонние? Спектакль еще не принят!

— Товарищ из Министерства культуры! — нашлась Зоя Павловна.

— Из министерства, ну? — и Герман Сергеевич строго поглядел на директора.

Но та не растерялась:

— Не остроумно! Я инстанции за версту чую! — и выплыла из зала.

— Зашейте платье! Перерыв! — объявила Зоя Павловна.

Герман Сергеевич не смотрел на Зою Павловну, он глядел на сцену, где Ломов, ловко орудуя иглой, зашивал платье на плече партнерши.

— Был дома разговор! — сообщил при этом Герман Сергеевич Зое Павловне, и та сразу вспомнила, что предсказывала Ириша!

— Конечно, иначе бы вы не знали, как меня найти. Но она ни в какую?

— Да!

— Что да?

— Ни в какую, да!

— И она накинулась на вас, что вы посмели со мной познакомиться?

— Нет,— покачал головой Герман Сергеевич,— я сказал, что я из Министерства культуры!

Зоя Павловна не засмеялась, только лишь первый раз взглянула на Германа Сергеевича с любопытством.

— Значит, вы на моей стороне?

— Нет. Но я за честность.

— Значит, если по-честному, она должна давать мне внука?

Герман Сергеевич кивнул.

— Почему стоим? — вдруг закричала Зоя Павловна.— Почему не работаем? Начали, явление шестое, где про собак...

— Зоя Павловна...— попробовал обратиться к ней Герман Сергеевич, но та оборвала его:

— Не сейчас!

— Поймите, что ваш Откатай подуздоват! — начал Ломов.

— Неправда! — возразила Наталья Степановна.

— Подуздоват!

— Вашего Угадая подстрелить пора, а вы сравниваете его с Откатаем!

— Стоп! Стоп! — рассердилась Зоя Павловна, и Герман Сергеевич не понял, почему.— Наташа, вы пропускаете главное — азарт, страсть!

И Зоя Павловна помчалась на сцену.

— Вася, попробуем со мной!

Теперь репетировали тот же отрывок, но в роли Натальи Степановны выступала сама Зоя Павловна. И оттого ли, что настроение было отчаянное, или от озорства, которое вдруг ее охватило,— озорство и тот самый азарт, и упрямство,— заиграла Зоя Павловна замечательно и стала моложе, и красивее, и сцена пошла совсем по-иному, так что исполнительница, которую подменили, не обиделась, а вовсе захлопала и закричала:

— Зоя Павловна, браво!

А Герман Сергеевич тоже с изумлением смотрел на Зою Павловну, будто впервые видел.

Зоя Павловна перехватила этот взгляд, легко спустилась со сцены в зал и гордо, по-молодому спросила:

— Какая я актриса?

— Ну? — с искренним восхищением оценил Герман Сергеевич и продолжил: — Люкс!

Зоя Павловна удовлетворенно заметила:

— То-то! — и добавила: — Хотя актрисой никогда не была. Я институт кончала сто лет назад как режиссер народного театра.

И после короткой паузы Герман Сергеевич неожиданно для самого себя пообещал:

— Я еще раз с ней переговорю, попробую...

— Вот оно влияние искусства! — улыбнулась ему Зоя Павловна и скомандовала: — Товарищи, начали! Наташенька, еще лучше, чем я, на чистом энтузиазме, поехали!

— Зоя Павловна...— начал было тихонько Герман Сергеевич.

— Потом! — оборвала его Зоя Павловна.

— Потом не могу... Сумочку-то наконец возьмите!

Зоя Павловна небрежно положила сумочку на режиссерский столик, не поблагодарила, ей было не до него.

— Наташенька, ярче, сочнее!

Герман Сергеевич осторожно покинул зал. То ли он действительно торопился, то ли смотреть на другую актрису было ему неинтересно.

Воскресным днем погода сломалась. На улице сыпал дождь, но Зоя Павловна с утра заступила на дежурство. Опять высматривала внука из лестничного окна дома напротив. Опять появился со спаниелем рыхлый, обрюзгший мужчина.

— Что-то вы сюда зачастили. Может, вам стул принести?

— Стоя лучше видно! — честно ответила Зоя Павловна.

— За мужем надзор? — пошутил хозяин собаки.— На воровку вы не похожи. Хотя воровки бывают интеллигентные тоже...

— Тихо! — скомандовала Зоя Павловна, потому что из подъезда вышла Лиля, таща за собой никуда не спешащего мальчика. А на улице его, естественно, интересовала каждая лужа.

Мужчина сзади Зои Павловны привстал на цыпочки и тоже поглядел.

— Дети! — сказал он понимающе.— Банальная семейная грызня. Дети — цветы зла и раздоров!..

Зоя Павловна обернулась на него с ненавистью, а он как ни в чем не бывало стал спускаться по лестнице.

В тот день дождь зарядил на славу, нескончаемый, нудный, как говорится, без конца и края. И на стадион пришли лишь отчаянные болельщики.

Выбегая на поле и неся в руках пятнистый футбольный мяч, Герман Сергеевич с надеждой взглянул на небо — надежды не было.

Герман Сергеевич остановился в центре и заливисто засвистел в свисток, вызывая команды на поле. Сегодня Герман Сергеевич был уже не махалой, а главным арбитром.

Зоя Павловна, устроившись с ногами на диване, читала журнал. Позвонил телефон.

— Срочно включите вторую программу! — крикнула в трубку Ириша.

Не вставая с дивана, Зоя Павловна послушно повернула ручку «Электрона».

— Кто с кем? — спросила в трубку Зоя Павловна.

— Какое это имеет значение? — загадочно ответила Ириша.

На экране возникло изображение, вместе с ним возникли мокрые футболисты, среди которых бегал...

Да, конечно же...

— Узнаете? — спросила Ириша.

— Он уже насквозь промок. Что с ним будет в конце, с беднягой?

— А как люди подолгу плавают? — философски отозвалась Ириша.

— Если тебе делать нечего, подъезжай, досмотрим вместе! — пригласила Зоя Павловна.— У меня орехи есть.

— Орехи люблю, футбол нет! — ответила Ириша.— Спасибо. Не могу. Я на дом работу взяла. Материально-теневая сторона жизни.

На стадионе злые и грязные футболисты нехотя выковыривали мяч из одной лужи, чтобы с трудом переправить его в другую. В этой водной феерии только

Герман Сергеевич оставался невозмутимым и лишь дудел в свисток чаще обычного.

Вдруг без всякого предупреждения дождь прекратился, из-за туч, пожалев футболистов, выглянуло солнышко. Футболисты сразу оживились и начали играть в футбол.

Тут случилось вот что.

Один из футболистов в желтой майке (то есть она была желтой в начале матча) ворвался с мячом в штрафную площадку противника, а точнее въехал в нее по мокрому насту. И тут на нападающего налетел защитник в полосатой майке, и «желтый» нападающий свалился в грязь, картинно раскинув руки.

Герман Сергеевич прыжками понесся к месту происшествия и, прибыв по назначению, грозным жестом римского императора указал на центр штрафной площадки. В футболе это называется пенальти.

Стадион угрожающе загудел, из чего стало ясно, что стадион болеет за полосатых, то есть за своих. На поле началось обычное — «полосатые», как в баскетболе, не отдавали мяч, передавая его друг другу. Их капитан орал на судью.

По телевизору в замедленном темпе дали повторение, и вдруг всем телезрителям стало ясно, что никто нападающего не обижал, и упал он поскользнувшись.

— Конечно, уважаемые зрители, вы правы! — сказал телекомментатор, который вел репортаж со стадиона.— Вашему комментатору, как и вам, совершенно ясно, что нападающий упал по собственному почину, и, следовательно, арбитр допустил явную ошибку...

На стадионе уже скандировали: «Судью с поля!» — уникальная и, естественно, безуспешная попытка коллективным криком восстановить справедливость.

Герман Сергеевич никак не мог привести «полосатых» в порядок. Но так как судья — все-таки диктатор, Герману Сергеевичу удалось, наконец, поставить мяч на нужное место, нападающий «желтых» пробил, забил гол, и в итоге «желтые» победили.

Зрители бушевали, не унимаясь. Однако Герман Сергеевич покидал поле битвы с гордо задранной головой, не понятый человечеством, но убежденный в своей непоколебимой судейской правде.

Кто-то из зрителей перегнулся через барьер и крикнул в лицо Герману Сергеевичу что-то оскорбительное. Что именно, Герман Сергеевич не расслышал, но ничего на этом не потерял. Герман Сергеевич не дрогнул и не ускорил шаг.

Позже в судейской вместе с комиссаром матча Малининым Герман Сергеевич смотрел видеозапись матча, смотрел тот самый роковой момент, в обычном темпе смотрел, в замедленном...

— Да не может быть! Ну?..— восклицал Герман Сергеевич. Но каждый раз выходило, что он, Герман Сергеевич, был кругом не прав.

Герман Сергеевич поднял на Малинина больные глаза.

— Набезобразничал ты! — жестко сказал Малинин.— Бегать надо быстрее! Опаздываешь к месту происшествия, и вот...

Герман Сергеевич подавленно молчал.

— Но все ошибаются, на том свет стоит! — утешил Малинин.— Этим командам очки не очень-то нужны — застряли в середине турнирной таблицы.— И даже слегка улыбнулся.— Значит, на рассмотрении намылим

тебе шею, смоешь наше мыло губкой и теплой водой... И, как в правилах записано: «Если по мнению судьи...»

Герман Сергеевич решительно поднялся и вышел из комнаты, звонко саданув дверью.

Герман Сергеевич покинул здание стадиона и... увидел. По тому пути, что вел к стоянке для служебных машин, двумя шеренгами выстроились фанаты, как они называют себя сами, то есть болельщики. На них были полосатые шапочки и полосатые шарфы, повторяющие цвета футбольной команды, обиженной Германом Сергеевичем. Фанаты стояли тихо и терпеливо, не хулиганили, ничего не выкрикивали. Однако при виде Германа Сергеевича они засвистели. И Герман Сергеевич шел к своему «Москвичу» будто сквозь строй, под несмолкающий и пронзительный свист.

Герман Сергеевич добрался до места, завел двигатель. И когда тронул машину с места, то, несмотря на шум мотора, все равно слышал этот оскорбительный свист.

Когда Герман Сергеевич добрался, наконец, домой, его встретила невестка по имени Лиля.

— Что это вы так долго? Тут телефон надрывается, без перерыва как оглашенный!

Телефон и сейчас звонил. Герман Сергеевич шагнул вперед и выдернул вилку из штепселя.

— Сначала свист,— усмехнулся Герман Сергеевич,— теперь звон!

В комнату влетел тот самый конфликтный мальчик.

— Дед, я жутко развратный! Я могу за один раз съесть кило мороженого!

Дед погладил его по голове.

— Леша, уйди к себе! — потребовала мать. Мальчик, естественно, и не подумал уйти.— Какой ты стал неуправляемый.

— Ты, Лиля, все-таки зря... эту, я тебе уже говорил, Зою Павловну, от внука отлучила,— неожиданно сказал Герман Сергеевич.— Беспощадно это... А время придет, мальчик все равно все узнает...

Лиля выпрямилась всем телом.

— Я тут замучилась с хозяйством, с ребенком, а от вас никакой благодарности. Хотя я готовлю, убираю, утром вожу ребенка в детский сад...

— Я же тебе не раз предлагал отвозить...

— Не хочу одолжаться! Вы не шофер, вы футболист! В министерстве моем целый день, конечно, делать нечего, а все равно сиди, изучай потолок, а мне надо изловчиться, чтобы всем вам за продуктами...

— Но мы с сыном тоже покупаем...— опять вставил Герман Сергеевич. Он сам не заметил, как перешел к обороне.

— А вы оба обладаете удивительной способностью покупать именно то, что не нужно! — едко усмехнулась Лиля.— После работы опять в детский сад...

— Ну так отдала бы на пятидневку...

— Как в ломбард на хранение? Вам легко говорить — это не ваш родной внук. Вот вы и ходатайствуете за эту... Может, вы в нее влюбились, а? — добавила она с насмешкой.— В ваши легкомысленные годы?

— Несправедлива ты, Лиля! — выдержке Германа Сергеевича можно было позавидовать.— И ко мне, и к ней!

Тут Лиля заулыбалась во всю ширь и стала неотразимой.

— После сегодняшнего, я по телевизору глядела, вы лучше про справедливость помалкивайте! А ей пойдите и скажите, нет, вы обязательно пойдите и скажите — я ее давно вычеркнула! И скажите, что я не могу ненужными встречами с бабушкой травмировать ребенка...

В дверь позвонили.

— Нету меня! — Герман Сергеевич поспешно скрылся в глубине квартиры.— Уехал! Умер!

Лиля открыла Михалеву, соседу по гаражу.

— Нету его! Уехал!

— Деда! — закричал ребенок по имени Леша, воспитанный на уважении к правде.— К тебе пришли!

Герман Сергеевич вновь появился и молча проследовал к выходу.

— Послушай, что там стряслось? — начал было Михалев, но Германа Сергеевича и след простыл.

Дома у Зои Павловны раздался требовательный звонок. Зоя Павловна отворила дверь, увидела Германа Сергеевича и ахнула:

— Это вы? Какой ужас!

Герман Сергеевич опешил.

— Я же совершенно ненамазанная. Все морщины лезут. Вы пришли к женщине...

— Не к женщине, а к вам! — Герман Сергеевич был не в духе.

— Спасибо!

— Чтобы покончить с вами раз и навсегда!

— Значит, поэтому вы на меня волком смотрите? Кто вас довел до волка, я или футболисты?

— Вместе! — откровенно признал Герман Сергеевич.— Мне надоело, что вы все время возле меня мелькаете, что я из-за вас с невесткой ругаюсь. Она приказала, чтоб я обязательно к вам пришел и сообщил, что она вас вычеркнула!

У Зои Павловны запрыгала нижняя губа, и Зоя Павловна ее прикусила.

— Тогда на окончательное прощание выпьем чаю. У меня есть ананасовый джем!

— Нет!

— Да! — почти крикнула Зоя Павловна.— То я не женщина, то я с футболистами заодно, то вы хотите со мной покончить! Снимайте плащ, живо! Вы человек или кто?

— Ну, если на окончательное прощание...— Герман Сергеевич снял плащ, оставил его на вешалке и проследовал в комнату. В комнате сразу увидел большую фотографию внука и сел так, чтобы быть к фотографии спиной.

Чай пили молча.

— Что вы так на внуке зациклились? — вдруг сказал Герман Сергеевич.

— Стойте! — тоже неожиданно вскрикнула Зоя Павловна.— То есть сидите и ждите!

— Чего? — испуганно спросил Герман Сергеевич.

— Господи, как просто,— улыбнулась Зоя Павловна,— элементарно и примитивно! Сейчас я соберусь с мыслями, точнее, с одной пустяшной мыслью. Вы любите стихи?

Герман Сергеевич поглядел на Зою Павловну настороженно:

— Не знаю.

— Я так и думала. Когда мне нужно взять себя в руки и сделать волевое усилие, я прибегаю к стихам...— И прочла:

— Над рекой весь день
Ловит, ловит стрекоза собственную тень...

Герман Сергеевич молчал несколько изумленно.

— Японские стихи,— пояснила хозяйка,— я их обожаю! Или вот:

— На песчаном белом берегу
Островка
В Восточном океане
Я, не отирая влажных глаз,
С маленьким играю крабом...

Герман Сергеевич решительно поднялся.

— Конечно, с крабом, с кем же еще...

— Куда же вы? — голос у Зои Павловны звенел. Голос стал счастливым.— Вам нельзя уходить, вам надо вступить со мной в тайный сговор!

— Во что вступить?

— Понимаете, вы полюбите гулять с внуком, а мне станете тайно сообщать маршрут! И я буду случайно попадаться вам на дороге. У вас будет сплошная невезуха — в какую сторону ни идете, всюду наталкиваетесь на меня! Поняли?

— Нет!

— Это в качестве оправдания, если дойдет до нее!

— Значит, толкаете меня на обман?

— Это не я вас толкаю, а футболисты!

И тут Герман Сергеевич неожиданно включил телевизор. И раньше чем появилось изображение, заговорил диктор: «... нападающий был остановлен недозволенным приемом, и судья совершенно правильно...»

— Нет, неправильно! — Герман Сергеевич в сердцах выключил телевизор как раз в тот момент, когда сам возник на экране.— Любят у нас, чтобы все гладенько.

— Что вы из-за чепухи шебуршитесь. Подумаешь, футбол!

— Его смотрят миллионы!

— Пусть. Но какое имеет значение?..

— Честность и объективность всегда имеют...

— Вот и устраивайте мне свидания с внуком,— не дала договорить Зоя Павловна,— для объективности!

— Травмировать мать, травмировать ребенка, себя тоже! — вырвалось у Германа Сергеевича.— Что, я с ума сошел?!

— Почему бы нет? — спокойно высказалась Зоя Павловна.— Быть нормальным, гоняя по полю в черных трусах, это в вашем возрасте...

Герман Сергеевич шагнул в коридор, рванул с вешалки плащ, отпер дверь и побежал вниз по лестнице. Зоя Павловна припустилась следом:

— Бегите! Вы же для чего-то по утрам тренируетесь в беге!

Герман Сергеевич выбежал во двор, где оставил машину, открыл дверцу, как вдруг появился длинный жилистый парень с лицом будущего уголовника и громко спросил:

— Вот ты где, голубец! Смухлевал, гнида судейская?

Герман Сергеевич не удостоил его ни ответом, ни тем более ударом, он сел в машину, однако...

Однако подскочила Зоя Павловна и вцепилась в парня обеими руками. На парне была надутая разноцветная куртка, и Зоя Павловна схватила его за куртку, там, где синее переходило в белое.

— Немедленно извинитесь!

— Бывшая барышня! — Парень оставался спокойным.— Ты меня лучше не тревожь! А куртку выпусти, импортная куртка!

— Извиняйтесь! — бушевала Зоя Павловна.— Или я вызову милицию!

— Зови,— поддержал парень.— Пусть они разберутся — сколько твоему старичку за это судейство в лапу сунули!

Осторожно высвободил куртку из рук Зои Павловны и ушел, не торопясь.

— Почему вы молчите? — в бешенстве повернулась к Герману Сергеевичу Зоя Павловна.— Вас же оскорбляют!

— Судей часто оскорбляют! — сообщил Герман Сергеевич.

— И вы всегда вот так... голову в плечи?..

— Вы дипломатка, вы ко мне через ваш героизм не подкатывайте... Ну? — сказал Герман Сергеевич.

Зоя Павловна стойко выдержала удар.

— Словно где-то
Тонко плачет
Цикада...
Так грустно
У меня на душе...

Герман Сергеевич с перепугу столь сильно нажал на акселератор, что машина прыжком выскочила со двора.

Фонарь во дворе высветил зябкую фигурку Зои Павловны, которую молотил дождь.

Зоя Павловна метнулась обратно в подъезд, начала подниматься к себе на этаж, как вдруг... на лестнице... обнаружила Иришу. Ириша прислонилась к стене, а вокруг громоздились чемоданы, коробки и в сером футляре пишущая машинка.

— Жду! — сообщила Ириша.— Вы оба мимо пронеслись — любо-дорого смотреть!

— А почему? И что? — растерялась Зоя Павловна, оглядывая имущество гостьи.

— Разрыв с родителями! — охотно объяснила Ириша.— Высокие договаривающиеся стороны не договорились. Вы меня приютите, бездомную?

— Не оставлю же я тебя на лестнице...

— Именно на это я и надеялась. Вещи не трогайте, они неподъемные. И, пожалуйста, Артему не сообщайте, что я временно у вас осела.

— Но почему? — не поняла Зоя Павловна, делая попытку приподнять пишущую машинку.

— Не трогайте, вам говорят! — Ириша отняла тяжелую машинку.— Артем наверняка обозлится, что я превысила полномочия.

Потом в комнате Ириша печатала на машинке, производя отчаянный дробный шум. Ириша печатала слепым методом, то есть всеми десятью пальцами, не глядя на клавиши и с невероятной скоростью.

— Понимаете,— рассказывала при этом Ириша,— во всех родителях четко сидит банальность — готовься в институт! А по-моему, массовое высшее образование себя изжило. Оно полезно только для талантливых, ну, для тех, которые с приветом, и, конечно, для тех, у которых толкательные знакомства.

— Какие? — переспросила Зоя Павловна.

— Которые после института толкнут куда надо, иначе сядешь на невидимую зарплату. А я на этом приборе,— Ириша приятельски похлопала машинку,— выколачиваю тридцать копеек за лист...

— Неужели так дорого? — ахнула Зоя Павловна.

— А у меня высокая квалификация, ошибок не делаю, и потом я приношу удачу, да, поэтому всякие литераторы рукописи несут и несут...

— А родители не будут беспокоиться? — осторожно сказала Зоя Павловна.

— Привыкли. Я не в первый раз. Вот когда они окончательно обмякнут, изведутся, милостиво вернусь... Как вы думаете, Зоя Павловна, этого, нашего, которому вы во дворе стихи читали, его сегодня на стадионе подкупила «желтая» команда или он случайно навалял дурака?

Зоя Павловна вскинула голову.

— О нем в этом доме больше не разговаривают!

Лиля накрывала на стол со старанием: белая ломкая скатерть, тонкие бокалы. Закуски красиво разложены по тарелочкам. И накрывала Лиля на две персоны.

Герман Сергеевич возвратился домой и с удивлением разглядывал приготовления к пиршеству.

— Будем мириться! — виновато произнесла Лиля.— Были у нее?

— Был. Сообщил.

— Ну и как отреагировала?

— Стихи стала читать, японские.

— Японские? — переспросила Лиля.— А может, китайские?

— А может, японские? — Теперь уже улыбнулся Герман Сергеевич.

— Ее, конечно, жалко, она баба неплохая, но... — Лиля развела руками.— А меня тоже жалко. Меня быт заел. От одних продовольственных магазинов можно на стенку полезть. Вот и наговорила вам не знаю чего.

— Ну! — махнул рукой Герман Сергеевич.— Я уже забыл...

— Муж ушел на дежурство, врач по призванию. Тяжкий крест для жены — работы много, зато денег мало...

— Но я все время...— вставил было Герман Сергеевич, но Лиля упрямо замотала головой.

— Знаю, но мы должны сами! Что-нибудь придумаем, кой-какие идеи есть. Только вот мы с маленьким так к вам привязались... — и Лиля потерлась о щеку Германа Сергеевича.

— Что вы такое придумали? — насторожился Герман Сергеевич, родительским чутьем ощутив недоброе.

Ириша танцевала самозабвенно, забывая про все на свете и про партнера тоже. А он, элегантный, но совершенно лысый Иван Савельевич не поспевал, ноги у него заплетались, и казалось, Иван Савельевич вот-вот рухнет. Спас его оркестр, который вдруг замолчал. И тогда Иван Савельевич взял Иришу под руку и, стараясь не пошатываться, повел к столу.

— Счет попросите! — приказала Ириша, усаживаясь за стол и принимаясь за мороженое.

— Куда торопиться? — протянул Иван Савельевич и кинул официантке, мелькнувшей в поле зрения: — Счетик, будьте добреньки!

— Подруга у меня строгих правил. Я теперь у подруги живу. И супруг у нее бухгалтер. И маленький ребенок.

— Как у подруги? — не понял Иван Савельевич.— А персональный муж?

— Обожаю мороженое с черным хлебом! — с удовольствием проговорила Ириша.— Ушла я от мужа!

Иван Савельевич развел руками:

— Это неплохо, что ты свободна. Значит, мы сможем...

Тут официантка доставила счет. Иван Савельевич замолчал и стал проверять. Официантка презрительно ухмыльнулась и отошла.

— Нет, он, конечно, человек хороший, мой муж,— рассуждала Ириша, приканчивая мороженое.— Может, даже лучший в городе дамский брючник, но такой удалой картежник... Бубны и черви, они для него важнее жены. На сколько мы наели?

— На двадцать четыре семьдесят. Давать надо двадцать шесть.

— Для вас это сумма? — Ириша поднялась с места.

— Нет, я проверял потому, что терпеть не могу, когда из меня дурачка делают! — Иван Савельевич тоже поднялся, положил деньги под счет и придавил блюдцем.

— Только под занавес не вздумайте напевать мне про чувства или про секс,— предупредила Ириша.— Что вам от меня нужно, раз вы раскошелились?

Уже на стоянке такси Иван Савельевич раскрылся:

— Мне нужна твоя протекция. Шеф в тебе души не чает.

— Да! — гордо подтвердила Ириша.— Я родилась секретаршей. Я, к примеру, половину бумаг, ненужных, разумеется, их сотни к нему приходит, с ходу и в УББ!

— Куда?

— В корзину, которую я называю УББ, управление по борьбе с бюрократией!

— И Николай Корнилович не замечает?

— Делает вид. Он умница! Что вам конкретно?

Иван Савельевич посерьезнел.

— Письмо чтоб подписал о продаже мне машины «Жигули» самой последней марки, это раз, потом формируется делегация в одну такую махонькую, но удачненькую страну...

— И все за двадцать шесть рублей? — сыронизировала Ириша.

— А сколько ты канючишь, симпатяга и вымогательница?

Подъехало такси, Ириша нырнула внутрь.

— Ваше письмо про «Жигули» тоже туда пойдет, в УББ! — и захлопнула дверцу перед самым носом Ивана Савельевича.

Когда Ириша вернулась домой, то есть к Зое Павловне, было уже довольно поздно. И Зоя Павловна встретила ее с откровенной суровостью.

— Изволь возвращаться вовремя, здесь тебе не гостиница!

Ириша растерялась, голос ее звучал искренне:

— Но меня на работе задержали, я бумаги важные перепечатывала!

— Все! Никаких оправданий! — загремела Зоя Павловна.

Ранним утром Ириша трудолюбиво крутила велосипедные педали, обгоняя бегунов, топтавших дорожки парка. Нагнав Германа Сергеевича, Ириша поехала рядом с ним.

— Велосипед напрокат взяла... Вы не отвечайте, вам нельзя терять дыхание!

Герман Сергеевич и не собирался отвечать.

— Я вот еду и думаю,— продолжала Ириша,— гражданская совесть и элементарное чувство добра и правды у вас имеются? Зоя Павловна уже не Зоя Павловна, а комок обнаженных нервов!

Герман Сергеевич сбился с ритма.

— Ты кто?

— Так... Болельщица! — и без подготовки Ириша бахнула: — Вы должны на Зое Павловне жениться!

Германа Сергеевича качнуло, как на корабле от большой волны.

— И тогда,— продолжала Ириша,— Зоя Павловна прямым ходом выходит на внука. Тогда она опять ему бабушка! По-моему, вы бежите и дрожите.

— Нет, но близок!

— Какой вы, извините, непонятливый! Это же фиктивно! Вы только объявите, что поженились. Конечно, свадьбу придется сыграть, но, конечно, за счет Зои Павловны!

— Спасибо, что хоть даром! — с трудом вымолвил Герман Сергеевич.

— Но, если какой-нибудь болван закричит «горько», вам надо будет разок с нею расцеловаться, но вы же спортсмен, стерпите!

Герман Сергеевич остановился.

— Передайте вашей Зое...

— Не передам, она ничего не знает. Это моя счастливая выдумка!

— Все это бред, оставьте меня в покое обе!

— Ни за что! — пообещала Ириша.— Я до работы буду сюда каждый день приезжать и ехать рядом, как живой упрек!

— Буду бегать в другом парке! — нашел выход Герман Сергеевич.

— А я вас отыщу! — Ириша стартовала и вновь поехала по дорожке рядом с Германом Сергеевичем, у которого не было сил убежать от велосипеда.— Я вас достану!

Когда у режиссера генеральная репетиция или премьера, режиссер становится невыносимым как для окружающих, так и для самого себя.

Всего этого Герман Сергеевич, естественно, не знал. Он не знал также, что в тот день, когда он на своем стареньком «Москвиче» подъехал к зданию клуба, была назначена генеральная. И, когда в коридоре обнаружил Зою Павловну, сказал ей:

— Ну, здравствуйте! Вот, значит, прибыл...

— Ну и что? — услышал он в ответ.— Я занята! У меня генеральная! Ждите! — ответствовала Зоя Павловна.— Мне не до вас! — И закричала кому-то: — Шампанское не несут в руках, а обертывают салфеткой... Это вам не пол-литра!..— Метнулась в зал и скомандовала: — Внимание! Начинаем!.. Товарищи артисты, приготовьтесь!..

Герману Сергеевичу делать было нечего. Он тоже вошел в зал. Уселся с самого края, возле входа и стал смотреть спектакль.

На сцене, естественно, началось чеховское «Предложение». А в зале начала смеяться директор. Она смеялась до слез, хлюпала носом, на голове прическа ходуном ходила, и все тело хохотало, даже ноги тряслись и выкручивались.

Потом вдруг директор разрыдалась, да так, что вскочила с места и, теряя достоинство, стремительно вышла из зала.

Испуганные артисты смолкли.

— Что случилось? — загремела Зоя Павловна. Она единственная даже не заметила исчезновения директора.— Вы забыли текст?

— Директор... ушла...— сообщил исполнитель роли Ломова.

— Неправда, она здесь! — в запале воскликнула Зоя Павловна.— Играйте дальше!..

Спектакль продолжался.

А уже потом, после окончания, Зоя Павловна стрелой промчалась мимо Германа Сергеевича и ворвалась в кабинет начальницы.

— Мне говорили, вы ушли... Я не поверила, а, оказывается, вы действительно. В чем дело? Вам опять не нравится?

Директор опять чуть не расплакалась.

— Очень нравится. Я вас недооценивала... Это замечательный спектакль. Я ушла потому, что боялась — сердце не выдержит... Я вам достану путевку в ответственный санаторий, вы отдохните и приступайте к новой работе.

— Островский? — спросила Зоя Павловна.

— Нет! И современная комедия, я ее прочла, тоже ни в коем случае.

— Но она принесет людям радость.

— Пусть получают радость на работе от созидательного труда. Хотите, я вам достану две путевки? Я в коридоре на него натолкнулась, который за вами ходит...

Зоя Павловна стремительно вышла из кабинета и действительно обнаружила Германа Сергеевича. Он сидел в фойе и читал газету.

— Вот вы и дождались! — Зоя Павловна все еще пребывала в боевом настрое.

Герман Сергеевич встал.

— Я тут думал...

— О футболе? — вставила Зоя Павловна.— Натворили дел, исправить не хотите?

— Как?

— Не знаю. И продолжайте — зачем пришли?

— Ваша подружка, она повадилась со своим велосипедом чуть ли не каждое утро...

— Какая еще подружка?

— Не прикидывайтесь!

Зоя Павловна гордо выпрямилась.

— Выражайтесь точнее! Мне надо идти к артистам и сказать им открытым текстом все, что я о них думаю! А вы тут с каким-то велосипедом!

— При чем тут велосипед? Я, значит, о моей женитьбе... конечно, понарошку...— поспешил добавить Герман Сергеевич.

— Понарошку на ком?

— Понарошку на вас!

Реакция Зои Павловны была неожиданной. Зоя Павловна сразу погрустнела, сникла и сказала тихо, очень тихо:

— Не надо было мне вам досаждать! Вот вы уже решили, что я общедоступная, что на мне по-всякому можно жениться, даже понарошку...— и ушла.

— Да это совсем не мое предложение...— растерянно начал было Герман

Сергеевич, но Зои Павловны уже и след простыл. Герман Сергеевич посерел лицом, круто повернулся и оскорбленно покинул клуб.

Зябким утром Зоя Павловна дежурила у окна на лестничной площадке, дожидаясь, пока покажется Лиля с ребенком и поведет к автобусной остановке, отправляя в детский сад.

Сзади Зои Павловны раздалось покашливание. Зоя Павловна обернулась и увидела старого знакомого — рыхлого, обрюзгшего мужчину, который на этот раз улыбался, и улыбка делала его даже симпатичным.

— Я продумал вашу ситуацию... Вот что вам нужно...

На руках он держал крохотного щенка.

— Розовый спаниель — уступлю по дешевке, можно сказать, за бесценок... вы забудете про все ваши неприятности, зато у вас появятся новые милые собачьи неприятности...

Зоя Павловна покивала ему головой, потом тоже улыбнулась, вспомнив что-то свое, и развела руками, отказываясь, и сказала при этом, подражая кому-то, и, надо сказать, похоже:

— Ну!.. Ну и ну!..

И ушла.

И только вышла на улицу, как увидела знакомый зеленый «Москвич», который выезжал со двора. Запрыгала, замахала рукой.

Герман Сергеевич увидел Зою Павловну, подсадил.

— Лешу высматривала,— доверительно сообщила Зоя Павловна,— из подъезда напротив, там у меня наблюдательный пункт!

— Здорово! — неожиданно для самого себя по-доброму оценил Герман Сергеевич и удивился тому, что обрадовался встрече.— Вам куда? В общем-то сегодня я занят! — он вспомнил обиду и последнюю фразу произнес, как говорится, со смыслом.

— Не сердитесь за тогдашнее,— виновато улыбнулась Зоя Павловна,— у меня была неделя сумасшедшая. Когда генеральная и премьера...— тут Зоя Павловна выдержала паузу, но Герман Сергеевич не спросил, как прошла эта премьера, и Зоя Павловна вынуждена была продолжать: — Режиссеры находятся в невменяемом состоянии!

— Еду по делу! — своеобразно отреагировал на ее сообщение Герман Сергеевич.

— Поговорим по дороге? — с надеждой спросила Зоя Павловна.

— Еду далеко!

— Тем лучше, значит, будет возможность побеседовать подробно!

Герман Сергеевич внимательно поглядел на Зою Павловну, но кокетства не обнаружил, только решительность.

Сначала ехали молча.

— Итак,— заговорила, наконец, Зоя Павловна.— На прошлой неделе вы неожиданно сделали мне предложение!

С перепугу Герман Сергеевич сильно нажал на тормоз. Обоих сильно встряхнуло.

— Еще разок...— Зоя Павловна с трудом перевела дыхание...— и вам уже не на ком будет жениться!— И продолжала, приходя в себя: — Но как же я за вас пойду, как вы сказали, даже понарошку, когда я ничего о вас не знаю — кто вы вообще такой, кроме того, что вы бегаете по полю в черных трусах? Вы должны мне рассказать о себе все, ничего не утаивая!

После этих слов Герман Сергеевич с трудом вписался в поворот.

— Что у вас за странная манера ездить? — удивилась Зоя Павловна, повалившись на бок.— Или вы надеетесь меня угробить? Но поскольку вы ничего не хотите рассказывать..

— Нет! — подтвердил Герман Сергеевич.

— Боитесь! У вас не биография, а неизвестно что! Может, вы в тюрьме сидели за бандитизм?!

Герман Сергеевич пустил машину прыжками.

— Вы с ума сошли! — закричала Зоя Павловна.— Пенсионер несчастный! Думаете, я не вижу, что вы бывший военный или моряк... Да не гоните вы так, вы не на маневрах!.. Я по походке вижу, по коротким фразам... А теперь вы лодырь, ни черта не делаете... Вот нашли себе веселое занятие — футбол, и все!

— И все! — грозно повторил Герман Сергеевич.

— А вы на меня не кричите!

— Буду!

— Я сама на вас буду кричать!

Герман Сергеевич опять остановил машину. Вышел. Обошел машину кругом и распахнул дверцу.

— Высаживаете меня в глухом лесу? — спросила Зоя Павловна.

— Да!

И тут Зоя Павловна рассмеялась.

— А вам не кажется, что мы на самом деле жених и невеста — все время ругаемся. Вы же приходили ко мне на Чехова: «Воловьи Лужки мои!»

— Нет, мои Воловьи Лужки! — вдруг сказал Герман Сергеевич.

Зоя Павловна выскочила из машины.

— Да поймите, вашего Угадая подстрелить пора, а вы сравниваете его с моим Откатаем!

— А что вы в собаках понимаете! — понес отсебятину Герман Сергеевич.

— Мои Воловьи Лужки! Мои собаки лучше! — завопила Зоя Павловна и вцепилась в куртку Германа Сергеевича.

— Мои! Ну! — закричал в ответ Герман Сергеевич.

И тут возле них возник милиционер. Молоденький.

— Что происходит? В ваши годы — драться, на виду у проходящего транспорта!

— Репетируем! — объяснила Зоя Павловна.— Чехова. Вы читали Чехова?

— В школе,— сознался милиционер.

— Перечитайте водевиль «Предложение». Вы сорвали нам репетицию!

— Ну!..— поддержал Герман Сергеевич.

Потом снова ехали в машине, снова сначала молчали. Потом Герман Сергеевич вдруг заговорил первым:

— Про меня все правильно. В отставке по выслуге лет. Работаю директором катка. Я, между прочим, не только в футбол, но и в хоккей играл. И лед тоже, между прочим, сам варю!

— Как это, варю? — не поняла Зоя Павловна.

— Быстрый лед сварить — это, знаете, тоже театр. Прибыли мы. Вы обождите в машине!

Стадион был неказистый, старенький. Трибуны просели в землю, частью погнили и потрескались.

Герман Сергеевич осторожно присел на щербатую скамью в самом первом ряду и стал глядеть, как тренируются футболисты в полосатых майках.

Тренер заметил Германа Сергеевича, подошел, удивился.

— Вы? Зачем пожаловали?

— Давно вернулись? — уклончиво вступил в разговор Герман Сергеевич.— На юге вы неплохо сыграли.

— На юге неплохо,— согласился тренер и не удержался: — Благо, судьи нам не мешали!

Усилием воли Герман Сергеевич заставил себя взглянуть тренеру в лицо:

— Значит, так... Ошибся я... Сам не знаю, что на меня накатило...

Тренер не понял происходящего.

— Вы что же это, извиняться приехали?

— Ну!.. — подтвердил Герман Сергеевич.

— А что мне с вашими извинениями... делать — зубы чистить?

Раздался смех. Это смеялись подошедшие футболисты.

— Прощения просит...— заметил один из них.

— Совестливый! — продолжил второй.

— Только вы его не бейте, ребята! — ехидничал третий.— Он больше не будет!

Теперь смеялись все во главе с тренером. Герман Сергеевич поднялся.

— Отбой! — потребовал тренер.— Не надо над ним смеяться! Человек пришел по зову сердца! В знак дружбы с нашей командой... по старой футбольной традиции. Мы ему наши майки, а он нам — свою рубашку, которая близка его телу!

Несколько футболистов тотчас стащили с себя полосатые майки.

Герман Сергеевич круто повернулся и ушел.

Все снова захохотали — и футболисты, и тренер.

Герман Сергеевич обогнул трибуны стадиона, вернее, то, что от них осталось, и... увидел Зою Павловну. Она прислонилась лицом к бетонному столбу, служившему когда-то опорой для трибун, и беззвучно плакала. Спина и плечи Зои Павловны вздрагивали, будто их бил озноб. Герман Сергеевич растерялся. Он не знал, почему плачет Зоя Павловна, не знал, как поступают с плачущими женщинами. Он осторожно дотронулся до плеча, плечо протестующе дернулось. Тогда он еще раз робко положил на плечо руку. Но Зоя Павловна сбросила его руку. Тогда Герман Сергеевич прекратил дотрагиваться до Зои Павловны и присел рядом на груду досок.

— Сейчас я отплачусь,— пообещала сквозь слезы Зоя Павловна,— этот стадион дырявый, все насквозь слышно... сейчас я пойду к ним, и я им покажу!

Герман Сергеевич вскочил как ужаленный.

— Нет!

— Пойду!

— Нет! — и для страховки обхватил Зою Павловну обеими руками.

Наступила некоторая пауза. Потом Зоя Павловна определила:

— По-моему, вы меня обнимаете! — в ее голосе уже не было слез.

— Нет!

— Вы меня обнимаете, а мы уже немолодые люди!

— Нет! — повторил Герман Сергеевич.

— Что нет? — не поняла Зоя Павловна.— Что обнимаете или что мы немолодые?

— И то и другое! — сказал Герман Сергеевич.

— Отпустите меня! — потребовала Зоя Павловна.

— Нет! — в очередной раз произнес Герман Сергеевич.— Вы уже у меня во дворе дрались. Хватит!

— Да, я драчливая! — с гордостью произнесла Зоя Павловна.— Я по профессии режиссер все-таки. Вы правильно к ним приехали, хотя они вас и обидели!

— Нет! — сегодня это было любимым словечком Германа Сергеевича.

— Да! Для правды можно и авторитет ронять. Даже судье. Хотя какое он имеет значение, авторитет?

— Никакого! — согласился Герман Сергеевич.— Хотя, конечно, коллеги меня за это покаяние не погладят.

— Кстати, мы уже час стоим обнявшись,— заметила Зоя Павловна.

— Меньше! — заспорил Герман Сергеевич.

— Значит, не показывать им, где раки зимуют?

— Не поймут! — И тут Герман Сергеевич спросил главное: — Значит, вы из-за меня это... ну, в слезы?..

Зоя Павловна решительно высвободилась.

— Давно столько не обнималась. Отвезите меня, пожалуйста, адрес я скажу... Меня сын из Арктики вызывает для радиоразговора.

Герман Сергеевич внимательно, долго смотрел на Зою Павловну.

— Что вы на меня так смотрите?.. Не надо. От слез женщины стареют!

— Нет и нет! — убежденно сказал Герман Сергеевич и зашагал к машине.

Теперь оба вдруг почему-то почувствовали себя неловко. И в машине молчали, стараясь не смотреть друг на друга. Герман Сергеевич долго возился, пристегивая ремень безопасности, а Зоя Павловна изучала собственные ногти.

Как-то мимолетно Герман Сергеевич все-таки взглянул на Зою Павловну, и та в ответ виновато улыбнулась и так же виновато пожала плечами.

Вдруг кто-то снаружи подергал дверцу машины. Женщина, совсем молодая, в кожаном пиджачке — сегодняшний признак материального благополучия,— нараспев попросила:

— До города подбросите, владелец?

Герман Сергеевич обрадовался — сейчас пассажир был бы спасительным выходом.

— Садитесь!

Женщина полезла в машину и, как села, сразу заговорила без умолку, сейчас это тоже было кстати.

— Прямо-таки не выношу общественный транспорт. Конечно, ваш передвижной шалаш — не мой уровень, но все же получше, чем в рейсовом автобусе дышать чужой одеждой!

— А какой ваш уровень? — Герман Сергеевич обиделся за своего друга. «Москвич» несся по шоссе с хорошей скоростью. Но женщина болтала больше для себя, чем для других.

— Вот сапожки на мне, финские, сто десять плюс двадцатка за сервис, ну, за доставку на дом! А у меня зарплата как раз сто тридцать. Значит, купила сапожки и на месяц завернулась в блин?

Зоя Павловна улыбнулась.

— У вас, наверно, муж... с заработками на уровне!

— Я по обмену ездила! — небрежно сообщила пассажирка.

— Переезжаете за город? — удивился Герман Сергеевич.— Может, теперь мода такая?

— Нет, там у меня в сельпо приятельница работает. Мы с ней детали оговаривали. Обмена. Мы мужьями меняемся!

— Чем меняемся? — ахнула Зоя Павловна.

— Не чем, а кем! — поправила женщина.— Мужьями!

Теперь захохотали оба — и Зоя Павловна, и Герман Сергеевич.

— Остановите ваш драндулет! — возмутилась женщина.— А то вы от вашего глупого смеха еще во что-нибудь врежетесь!

— Как это, мужьями? — не унимался Герман Сергеевич, но все-таки притормозил.

— Честнее меняться, чем изменять.— отрезала женщина.— Темные вы люди! И рубль возьмите, я задаром не езжу!

— Рубль не возьму! — заявил Герман Сергеевич.— Рубль — не мой уровень!

— А больше вы и не стоите! — женщина спрятала рубль и гордо покинула машину.

Герман Сергеевич и Зоя Павловна снова остались одни. И ехали безо всякого разговора.

— Значит, так...— начал, наконец, Герман Сергеевич.

Зоя Павловна приготовилась слушать, но продолжения не было. Зоя Павловна ждала - ждала, потом не выдержала:

— По-моему, вы хотели что-то сказать?

— Не перебивайте!

Зоя Павловна послушно притихла. Но вскоре была вынуждена прервать молчание:

— Спасибо, мы приехали...

Герман Сергеевич остановил автомобиль.

— Значит, так! — повторил он.— Уезжаю в Вологду. Вернусь, все обсудим.

— В Вологду...— кивнула Зоя Павловна. И вышла из машины.

Герман Сергеевич тоже вышел.

— Сегодня вы хорошо смеялись и хорошо плакали. Мне понравилось! Ну?!

Залез обратно в машину и мгновенно уехал.

Затем Герман Сергеевич ставил машину в гараж, и, как обычно, возник Михалев.

— Все хмурый ходишь? Самоед! Все давно позабыли уже, уже другие судьи понаделали дел, и, как говорят, судье виднее, а ты...

— Как дома? — перевел разговор Герман Сергеевич.

— Плохо! — признался Михалев.— Музыка дочку дожала. Разъехались они!

Герман Сергеевич прислушался. Неподалеку надрывался баян.

— Обожди! — удивился Герман Сергеевич.— А это?..

— Так это дочь от нас переехала. А он остался... вместе с бояном и роялем,— грустно поведал Михалев.

На пульте зажегся сигнал, Ириша привычно сняла трубку.

— Приемная Коробкова!.. Добрый день, Илья Григорьевич... Нет, Николая Корниловича нету, даже для вас... Потому что его действительно нет.

Появился Иван Савельевич, элегантный, как всегда, и с пакетом в руках.

— Как муженек, который брючник? Примирение?

— Нет, это уже далекое прошлое!

— Где твоя УББ?

Ириша показала на здоровенную корзину и для убедительности швырнула в нее какую-то казенную бумажку.

— Вы принесли заявление о машине? Давайте, я его тоже туда кину!

Иван Савельевич протянул Ирише пакет.

На пульте снова вспыхнул сигнал телефонного вызова.

— Минуточку! — сказала в трубку Ириша, развернула пакет и ахнула: — Банан?

— Комбинезон с укороченными штанами типа банан! — шепотом сообщил Иван Савельевич.— Ты иди, примерь, а я за тебя подежурю! — И взял трубку: — Приемная Коробкова...

Ириша скрылась в кабинете отсутствующего начальства.

— Николая Корниловича,— говорил в трубку Иван Савельевич,— сегодня не будет... Он на коллегии... Нет, сюда не вернется...

Из кабинета вышла Ириша в модном комбинезоне и стала на самом деле так хороша, что это на самом деле, как в зеркале, отразилось на лице Ивана Савельевича. Ириша зарделась от удовольствия.

— Ну, ты стала вареник! — восхитился Иван Савельевич вслух.— Только туфельки не звучат! — Он был большой хитрец, Иван Савельевич.

— Сколько я вам должна за этот банан? — Ириша полезла в сумочку, добыла деньги и расплатилась.— А туфельки,— теперь уже Ириша понизила голос,— вы мне привезете из той маленькой-удаленькой страны. Я, между прочим, уже замолвила словечко...— и круто переменила тон: — Нет, Иван Савельевич, оставьте заявление, я положу Николаю Корниловичу в папку...

Иван Савельевич сразу догадался, что в приемную кто-то вошел.

— Спасибо! — поблагодарил Иван Савельевич, оставил заявление и исчез.

В приемной появилась толстая молодая женщина.

— Обедать пойдешь? Что это на тебе за штучка?

— В универмаге случайно наткнулась,— невинно откликнулась Ириша,— знаешь, никто не брал!

— В этом и я бы смотрелась! — мечтательно произнесла толстуха.

Ириша вернулась после работы в самом превосходном настроении и закричала буквально с порога:

— Зоя Павловна, поглядите на меня скорее!

Ответа не последовало.

Ириша поспешила в комнату и обнаружила Зою Павловну, которая с преувеличенным вниманием уткнулась в книгу.

— Как комбинезончик? Ползарплаты угрохала. Одна толстуха продала, она может в него влезть, только если намылится!..

Зоя Павловна оторвалась от книги, мельком глянула.

— Одна брючина короче...

Ириша нагнулась, быстро поправила.

— Лишь бы одна нога не стала короче другой...

— Извини, я на самом интересном месте!

Ириша насторожилась:

— Что-нибудь случилось?.. Почему у вас ненастный вид?

Зоя Павловна решительно отложила книгу.

— Когда я ставлю пьесу, я всегда должна понять мысль автора...

— Ого, как вы издалека начинаете! — покачала головой Ириша.

Зоя Павловна встала.

— Я растерялась, не могу разобраться, почему ты вдруг стала искать моей дружбы, потом ко мне переехала? Почему? Что тобой движет?

— Желудочный сок! — быстро ответила Ириша.— Ужасно хочу есть! — тотчас вышла на кухню, вернулась с куском булки в руке.— Значит, вы из-за меня сами на себя не похожи?

— Нет, ты, пожалуйста, объясни! — настаивала Зоя Павловна.

— Я догадалась! — выдохнула Ириша.— Вы разговаривали с Артемом по радио, и он, узнав, что я здесь, так вспыхнул, что ему в Арктике стало жарко!

— Да, он возмутился, и справедливо возмутился! — поддержала мать.

— Зачем только придумали это радио! — усмехнулась Ириша.

— Нет, у вас никакой любви не было...— сказала Зоя Павловна.

— А что у нас было?

— Он сказал, что ничего...

— Так и сказал?

— Так...

— Север на картах всегда сверху изображают,— с горечью пошутила Ириша,— а сверху все виднее! Мне собирать вещички?

— Нет, сначала я хочу понять!

— А чего тут понимать? — голос Ириши звучал почти что грубо.— Я искательница приключений. Мне скучно ходить на работу от и до, как заводная кукла... Вот я, между прочим, как и вы, режиссирую себе замысловатую жизнь! Вы же обольщаете этого тупого футбольного жлоба, напрочь лишенного извилин!

— Вон! — сквозь зубы произнесла Зоя Павловна.

— Вон так вон! — беспечно откликнулась Ириша. Стала хватать свои пожитки и бросать в чемодан. Потом сняла со стола пишущую машинку.— Прошу вас, не помогайте! Вещи неподъемные! — и потащила к двери.— Родители дочь всегда примут обратно.— Уже на выходе обернулась: — Спасибо за гостеприимство! Все было на самом высшем уровне!

— Постой! — спохватилась Зоя Павловна.— Может, не он, а ты... прости, может быть, ты его любишь?

— Кто, я? — передернула плечами Ириша.— Вот еще! Я вообще не способна на это обременительное чувство!

И, потянув за собой имущество, покинула квартиру Зои Павловны.

На лестнице Ириша остановилась, но не из-за тяжести багажа, а чтобы взять себя в руки и не позволить себе всплакнуть.

Вскоре Ириша со своими пожитками уже ковыляла от троллейбусной остановки к дому, где она жила на самом деле.

Только вошла в коммунальную квартиру, как натолкнулась на пожилого мужчину, упрятанного в теплый не по погоде халат, из-под которого торчали обтрепанные джинсы.

— Где пропадала, соседка?

— В командировке была, в Ярославле! — мгновенно нашлась Ириша.

— Чего ж ты в командировку с машинкой?

— Художник ездит с мольбертом,— ответствовала Ириша,— вор с отмычкой, я с машинкой. Я без нее как без рук!

— А что в кальсонах разгуливаешь? — не унимался сосед.

— Это, между прочим, последний крик и последний шик! И, между прочим, шьют его у нас в Ярославле!

— Этого шика у меня,— усмехнулся сосед,— полный шкаф.

Ириша толкнула дверь своей комнаты.

Комната была небольшая, обставленная скромно, но со вкусом. Однако сейчас в комнате был полный кавардак. Потому что комнату оккупировала семья из мужа, молодой жены, ровесницы Ириши, и двух маленьких детей.

— Извините, вернулась! — сказала Ириша.— Подруга, у которой я жила, ремонт начала. Не могу же я жить, когда на меня побелку льют!

— А больше тебе некуда податься? — спросил муж.

Ириша покачала головой.

— Разместимся! — весело пообещала жена.— Помнишь, Иришка, как мы в детдоме, сколько народу в одной комнате...

— Нам бы еще пробыть... месяц, а? — и муж просительно поглядел на хозяйку.

Ириша обомлела, однако попыталась не выдать своего замешательства.

— Всего-то?.. Месяц я запросто буду печатать на кухне. Поставлю машинку на мой столик...— и виновато улыбнулась.— Без приработка не проживешь...

— А как же соседи? — робко спросила подруга.

— Перебьются...

Осень пришла сразу, в один день. Еще вчера кипело солнце, и от обволакивающего тепла млела очередь за мороженым. А сегодня люди, одетые по привычке в летнее, жались от ветра и холода поближе к домам, а деревья вздрагивали и расплескивали по ветру листья.

Зоя Павловна торопилась, куталась в легкое пальтецо, порою двигалась бочком, прячась от ветра, пока, наконец, не вошла в долгожданный подъезд.

Ириша привычно восседала на своем секретарском возвышении.

— Алло... Нету Николая Корниловича... Я вас узнала, Александр Петрович, нету его, уехал...

Зоя Павловна появилась в приемной смущенная, чувствовала себя неловко.

— Приемная Коробкова,— сказала в трубку Ириша и совершенно спокойно приветствовала Зою Павловну: — Добрый день, Зоя Павловна, хотя не слишком добрый — на улице холодно. Если вы к Николаю Корниловичу — ничем не могу помочь. Он уехал...

— Здрасте, Ириша,— ответила Зоя Павловна,— я, собственно, к вам...

— Ко мне? Какая неожиданная неожиданность!

В приемной появилась курьерша.

— Минуточку! — сказала Ириша Зое Павловне и повернулась к курьерше.— Вот, возьмите...— передала почту.— А это отнесите к Александре Максимовне.— И снова обратилась к Зое Павловне: — Слушаю вас!

— Тогда так нехорошо вышло... Наверное, я...

— Минуточку! — перебила Ириша и в трубку сказала: — Приемная Коробкова... Анна Вениаминовна?.. Рада вас слышать... Появится только завтра... Буду рада вас видеть, Анна Вениаминовна...

— Наверное, я... погорячилась...— виновато закончила Зоя Павловна.

— А я зла не держу! — улыбнулась Ириша.— У меня на зло времени нет! И потом родители так были счастливы.

— Может быть, ты вечером зайдешь? — робко попросила Зоя Павловна.— Народу соберется немного. У меня... словом, день рождения...

— А зачем я вам нужна на самом деле? — вдруг резко спросила Ириша.— Опять потерялся ваш футбольный друг?

Зоя Павловна ответила сухо:

— Нет, у меня сегодня на самом деле день рождения!..

— Я вас, конечно, поздравляю! — поприветствовала ее Ириша.— Но я, конечно, к вам не приду!

— Обиделась, значит?

— На обиды у меня тоже времени нет! — и в трубку: — Приемная Коробкова...

Потом Зоя Павловна опять спешила по улице, ежась под ветром.

Продрогшая, влетела с улицы в клуб и сразу натолкнулась на начальницу.

— Здрасте... По-моему, раньше таких перепадов погоды не было...

— Раньше все было! — возразила директор клуба.— Нашли пьесу?

— Ищу...— ответила Зоя Павловна.

В фойе было полно старшеклассников, и один из них спрашивал глазастую девушку в мини-школьной юбке:

— За что нас сюда пригнали?

— Чехов. Потом сочинение будет.

— Так можно же глазами прочесть. Если б Чехов узнал, что по нему задают сочинение... Чем здесь изнывать, давай слиняем в кино?

— В натуре! — ответила вполне интеллигентная девушка. И оба, бочком-бочком, стали продвигаться к выходу. Но у двери дежурила преподаватель. Она смерила учеников спокойным, равнодушным глазом.

— Пожалуйста, в зрительный зал!

— Сегодня столько зрителей,— волновалась исполнительница главной роли,— я места себе не нахожу.

— Ваше место будет на сцене,— утешала ее Зоя Павловна,— и не надо нервничать, хороший спектакль, вот на него и ходят...

Зеленый «Москвич» приближался к зданию клуба. Герман Сергеевич оставил машину возле входа и направился внутрь. Выражение лица у него было недовольное. Однако пройти внутрь было непросто.

— Давно началось. У вас что, билет?

— К Зое Павловне...

Пропустили. Однако опять не дали войти в зал.

— Здесь обождите. Нельзя входить во время действия. Раньше надо было приходить! — дежурная, как и все, кто имеет такую возможность, обожала читать нотации.

— Брысь от меня! — сказал Герман Сергеевич совершенно спокойно и шагнул к залу. Но дежурная кинулась наперерез.

— Ладно, ладно, ну? — не стал развивать конфликт Герман Сергеевич. Сел на стул возле стены и принялся ждать.

Из зала доносились смех и отдельные реплики...

Когда спектакль закончился, двери зала широко распахнулись, и оттуда вывалилась толпа школьников. Герман Сергеевич попробовал было войти, но не

тут-то было. Школьники исчезли, Герман Сергеевич оказался в зрительном зале, но зал уже был пустым.

Герман Сергеевич пошел разыскивать Зою Павловну, ходил по каким-то коридорам, у кого-то спрашивал, пока, наконец, не очутился в комнате, где находились, не сняв костюмов и грима, актеры, еще неведомые ему люди, и Зоя Павловна, конечно же, и директор клуба.

Герман Сергеевич, раскрыв дверь, замер в нерешительности, но Зоя Павловна приметила его и громко воскликнула:

— Это мой друг Герман Сергеевич!

— Который из министерства...— весело добавила начальница.— Входите, позволяю!

— Ничего...— махнул головой Герман Сергеевич,— потом...— и затворил за собой дверь.

Он медленно шел обратно, как вдруг в коридоре Зоя Павловна догнала его.

— Что ж вы опять сбежали, бегун? У меня сегодня, между прочим, день рождения!

— Это хорошо! — своеобразно поздравил Герман Сергеевич.— Я, конечно, присоединяюсь... одним словом, понятно...

— Пожалуйста, вернемся! — пригласила Зоя Павловна.— И уберите ваш похоронный вид! Что-нибудь в Вологде? — спросила она обеспокоенно.

— Вологда в порядке.

— Тогда что-нибудь с Алешенькой? — перепугалась Зоя Павловна.

— Нет, он тоже в порядке! — успокоил Герман Сергеевич и вышел на улицу. Зоя Павловна, как была в легком платьице, выскочила за ним.

— Тогда почему?

Герман Сергеевич решился.

—Уезжают они...— сообщил он с горечью.— Сына берут главным врачом на курорт. Деньги другие. Пока что на три года.

— На три...— эхом отозвалась Зоя Павловна.— Уезжают... Я не смогу видеть... Нет, какой ужас!.. Это невозможно...

— И значит,— чуть-чуть, одними уголками губ, невесело улыбнулся Герман Сергеевич,— я вам больше не нужен!

— Не нужен! — тихо повторила Зоя Павловна.

— И вся идея с женитьбой... лопнула...

— Да... это так...

— Выходит, все! — подвел черту Герман Сергеевич.

— Все...

— Ну и не поминайте лихом!..

— И вы тоже, не поминайте этим... лихом...— повторила Зоя Павловна, и только тут Герман Сергеевич заметил, что Зоя Павловна окончательно замерзла и плечи у нее даже подрагивают.

— Вы что ж это пальто не захватили или там куртку?

Герман Сергеевич снял пиджак и набросил на плечи Зое Павловне.

— Если что...— сказала Зоя Павловна,— так вы звоните!..

— Зачем? — напрямую спросил Герман Сергеевич.

— Незачем...— напрямик ответила Зоя Павловна.

— Ну? — сказал на прощание Герман Сергеевич.

Он медленно отпер машину, залез в нее, не оглядываясь, завел двигатель. И, не оглядываясь, поехал. Про пиджак он забыл.

Зоя Павловна стояла, не двигаясь, и смотрела ему вслед. Она тоже не замечала, что на ней пиджак Германа Сергеевича.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Валентин и Валентина» (по мотивам одноименной пьесы М. Рощина), 9 ч.
Авторы сценария М. Рощин, Г. Натансон. Режиссер Г. Натансон. Оператор В. Якушев. Художник Г. Колганов. Композитор Е. Дога. Звукооператор Э. Зеленцова.
Роли исполняют: М. Зудина, Н. Стоцкий, Н. Русланова, Т. Доронина, З. Дехтярева, Л. Удовиченко, Б. Щербаков, Л. Овчинникова, В. Хлевинский, Ю. Васильев, Е. Антонова, П. Щербаков, Р. Зеленая и другие.

«Дикий хмель» (по одноименному роману Ю. Авдеенко), 9 ч.
Автор сценария Ю. Авдеенко. Режиссер О. Бондарев. Оператор И. Мельников. Художники Л. Платов, П. Козорезенко. Композитор А. Беляев. Звукооператор В. Ладыгина.
Роли исполняют: С. Рябова, А. Мартынов, И. Щукина, В. Павлов, И. Рыжов, П. Махотин, В. Березуцкая, И. Янковский, Е. Фадеева, Н. Русланова и другие.

«Змеелов» (по одноименному роману Л. Карелина), 10 ч.
Автор сценария Л. Карелин. Режиссер В. Дербенев. Оператор М. Агранович. Художник В. Донсков. Композитор В. Чернышев. Звукооператор Р. Собинов.
Роли исполняют: А. Михайлов, Н. Белохвостикова, Л. Марков, Д. Банионис, Л. Полищук, С. Крючкова, Г. Польских, Л. Куравлев, В. Титова, Юра Звягинцев и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Личное дело судьи Ивановой», 9 ч.
Автор сценария Г. Щербакова. Режиссер И. Фрэз. Оператор И. Фрэз-младший. Художник О. Кравченя. Композитор М. Минков. Звукооператор Д. Боголепов.
Роли исполняют: Оксана Дацкая, Н. Гундарева, С. Шакуров, Л. Гриценко, М. Зудина, Т. Пельтцер, А. Гуськов, А. Ливанов, Л. Гребенщикова, Аня Велюженко, Т. Догилева, С. Скрипкин и другие.

Киностудия «Ленфильм»

«Встретимся в метро», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария В. Соколов, А. Шульгина. Режиссер В. Соколов. Оператор В. Дьяконов. Художник Л. Шилова. Композитор А. Петров. Звукооператор Л. Маслова.
Роли исполняют: П. Вельяминов, Л. Озолиня, Н. Иванов, Л. Полякова, В. Шульгин, Л. Гузеева, А. Неволина, Е. Попова, А. Малкин, Маша Загаинова и другие.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«Поклонись до земли» (по мотивам документального сборника В. Яковенко «Партизанки»), 8 ч.
Автор сценария В. Ежов, при участии В. Любомудрова, Л. Осыки. Режиссер Л. Осыка. Оператор В. Квас. Художник П. Слабинский. Композитор В. Губа. Звукооператор А. Кузьмин.
Роли исполняют: Н. Маркина, С. Станюта, В. Фокин, П. Кормунин, Н. Тобилевич, Слава Князев, Е. Пашин, А. Мовчан, Л. Сердюк, Н. Крюков, С. Князева, В. Андреев.

«Прыжок», 9 ч.
Автор сценария Ю. Визбор. Режиссер Н. Малецкий. Оператор И. Беляков. Художники Л. Жилко, В. Лазарев. Композитор В. Храпачев. Звукооператор Б. Михневич.
Роли исполняют: Р. Нахапетов, С. Никоненко, А. Турган, Г. Крынкин, В. Самойлов, М. Езепов, Р. Янковский, А. Ливанов, С. Немоляева, А. Лазарев, С. Иванов, Н. Гринько, В. Ильичев, А. Харитонов и другие.

Одесская киностудия

«Подвиг Одессы», 1-я серия — 6 ч., 2-я серия — 8 ч.
Автор сценария и режиссер В. Стрелков. Операторы А. Осипов, В. Севастьянов, Ф. Сильченко. Художники Ю. Богатыренко, Л. Розсоха. Композитор Я. Френкель. Звукооператор А. Подлесная.
Роли исполняют: В. Шиловский, Р. Громадский, Ю. Дедович, Ю. Шлыков, Э. Романов, Н. Гундарева, И. Скляр, Е. Кондратьева, Б. Брондуков, К. Степанков и другие.

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Украли жениха», 8 ч.
Автор сценария М. Сулейманлы. Режиссеры Д. Мирзоев, В. Мустафаев. Операторы А. Алекперов, Р. Нагиев. Художники Э. Рзакулиев, Р. Насиров. Композитор Э. Сабитоглы. Звукооператор А. Асадов.
Роли исполняют: Г. Турабов, С. Аслан, Г. Исмаилов, Н. Зейналова, Я. Нуриев, Н. Мамедова, Т. Шакирова, Ш. Сулейманов и другие.

Киностудия «Таджикфильм»

«Я ей нравлюсь», 8 ч.
Авторы сценария Р. Ибрагимбеков, В. Багдасаров. Режиссер А. Тураев. Оператор А. Шабатаев. Художник С. Рамонкулов. Композитор Г. Александров. Звукооператоры Э. Мусаэлян, А. Фрикер.
Роли исполняют: Н. Мусоев, Ф. Муминова, Б. Акрамов, Г. Омарова, Б. Раджабов, Г. Абдуллаева, П. Саидкасымов, И. Мельник, В. Геращенко, А. Пархоменко, Л. Менчинская.

Зарубежные фильмы

«Первое задание» («Эта кровь должна была пролиться»), 8 ч.
Производство «Бояна» (Болгария).

Авторы сценария Драгомир Асенов, Леон Даниель. Режиссер Сергей Гяуров. Оператор Димитр Лисичаров. Художник Виолета Йовчева. Композитор Васил Казанджиев.
Роли исполняют: Веселин Ранков, Огнян Узунов, Николай Сотиров, Марин Янев, Петр Деспотов, Мая Димитрова, Катя Иванова, Ананий Явашев, Стефан Данаилов.

«Когда другие молчат», 10 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария М. Шатров. Режиссер Ральф Кирстен. Оператор Гюнтер Хаубольд. Художник Ганс Поппе. Композитор Петер Готхардт.
Роли исполняют: Гудрун Окрас, Рольф Людвиг, Эльке Ройтер, Клаус Манхен, Клаус Пионтек, Гюнтер Юнгханс, Дитер Бельман, Бернд Уве Реппенхаген, Манфред Цетче, Иенс Уве Богадтке, Л. Драновская, В. Балашов и другие.

«Весенняя симфония», 9 ч.
Производство ДЕФА (ГДР) — «Аллианц - фильмпродукцьон» (Западный Берлин) — «Петер Шамони фильм» (ФРГ).
Авторы сценария Петер Шамони, Ганс А. Нойнциг. Режиссер Петер Шамони. Оператор Герард Ванденберг. Художник Альфред Хиршмайер.
Роли исполняют: Настассия Кински, Рольф Хоппе, Герберт Гренемейер, Андре Хеллер, Бернхард Викки, Аня-Кристина Пройслер, Соня Тухман, Эдда Зайпель и другие.

«Тайна старого парка» (по повести Эдмунда Низюрского), 8 ч.
Производство «Силезия» (Польша).
Авторы сценария Эдмунд Низюрский, Юлиан Дзедзина. Режиссер Юлиан Дзедзина. Оператор Яцек Мерославский. Художники Тадеуш Косаревич, Дорота Марош, Ежи Радзивонь. Композитор Ежи Дерфель.
Роли исполняют: Михал Вежбицкий, Кинга Буйак, Томек Бжезиньский, Богуш Билевский, Стефан Фридман, Веслав Голас, Зофья Мерле, Анджей Печиньский, Леон Харевич, Здислав Сошнеж и другие.

«Тринадцатое июля», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Зета-фильм» (Югославия).
Авторы сценария Ратко Джурович, Вукашин Мичунович, Пуниша Перович, Радомир Шаранович, Милорад Джуканович. Режиссер Радомир Шаранович. Оператор Предраг Попович. Художник Велько Деспотович. Композитор Борислав Таминджич.
Роли исполняют: Петар Божович, Предраг Манойлович, Петар Баничевич, Раде Шербеджия, Бата Живоинович, Лиляна Драгутинович, Велько Мандич, Павле Вуисич.

«Маленькие проказники» («Малютка Виргил и Орлан Жаболот»), 7 ч.
Производство «Метроном» (Дания).
Авторы сценария Ханс Хансен, Петер Хеймарк, Герт Фредхольм. Режиссер Герт Фредхольм. Оператор Еппе Еппесен. Художник Петер Хеймарк. Композиторы Петер Бастиан, Андерс Коппель.
Роли исполняют: Брор Бёткер-Несс, Аллан Ольсен, Кристиан Хоноре, Катинка Бёткер-Несс, Карл Стеггер, Элин Реймер, Петер Шредер, Ингер Хоуман.

«Банкир Маргайя» (по роману Р. К. Нарайана «Финансовый эксперт»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Комал Продакшнс» (Индия).
Автор сценария и режиссер Т. С. Нагабхарана. Оператор С. Рамачандра. Художники Д. Рамеш, Б. Вали. Композитор Виджай Бхаскар.
Роли исполняют: Локеш, Сундар Кришна Арс, Манджунат, Джаянти, Шарападжара Аянгар, Катте Рамачандра, Сундер Радж, Мусри Кришна Мурти.

«Адский поезд», 8 ч.
Производство «Прожефи-ТФ1 фильм продюксьон» — «Каналь плюс продюксьон» — «Ашет премьер» — «Ле продюксьон Фокс» — «Эропа» (Франция).
Авторы сценария Роже Анен, Жан Кюртелен. Режиссер Роже Анен. Оператор Жан Пензер. Художник Жан-Клод Галлуэн. Композитор Мишель Легран.
Роли исполняют: Роже Анен, Жерар Клейн, Кристин Паскаль, Анри Тизо, Робен Ренусси, Фабрис Эберар, Ксавье Мали, Бенуа Режан, Дидье Сандри, Беатрис Камюра, Карим Аллауи.

«Бал» (по пьесе Жан-Клода Паншена, поставленной в театре «Дю Компаньоль), 11 ч.
Производство «Синепродюксьон С. А.» — «Фильм А-2» (Франция) — «Массфильм» (Италия) — «ОНСИК» (Алжир).
Авторы сценария Жан-Клод Паншена, Руджеро Маккари, Фурио Скарпелли, Этторе Скола. Режиссер Этторе Скола. Оператор Рикардо Аронович. Художник Лучано Риччери. Композитор Владимир Косма. Хореограф д'Дее.
Роли исполняют: Кристоф Оллрайт, Жан-Франсуа Перрье, Марк Берман, Шанталь Капрон, Лилиан Деваль, Россана Ди Лоренцо, Мишель Тоти, Моника Скаттини, Жан-Клод Паншена, Азиз Арбиа, Режи Буке, Мартина Шовэн и другие.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием

ПРЯДКИНА Леонида Федоровича, кинооператора,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Ломоносовской премии

С 75-летием

МАСЛОВУ Марию Васильевну, художника

ПАРХОМЕНКО Алексея Ивановича, художника,
народного художника РСФСР,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственных премий СССР

СПЕШНЕВА Алексея Владимировича, кинодраматурга,
кинорежиссера,
лауреата Государственной премии Белорусской ССР

С 60-летием

ПААТАШВИЛИ Левана Георгиевича, кинооператора,
народного артиста Грузинской ССР

ШУТОВА Евгения Ефимовича, киноактера,
народного артиста РСФСР

ЮМАТОВА Георгия Александровича, киноактера,
народного артиста РСФСР

С 50-летием

СКОПА Юрия Сергеевича, кинодраматурга

ЯСАНА Эрнеста Викторовича, кинорежиссера

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

24 МАР 1988
16629.
орд. „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1986 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

ИСКУССТВО
КИНО

Цена 1 руб. 30 коп.
Индекс 70402